Biblioteca de artă

284

Biografii. Memorii. Eseuri

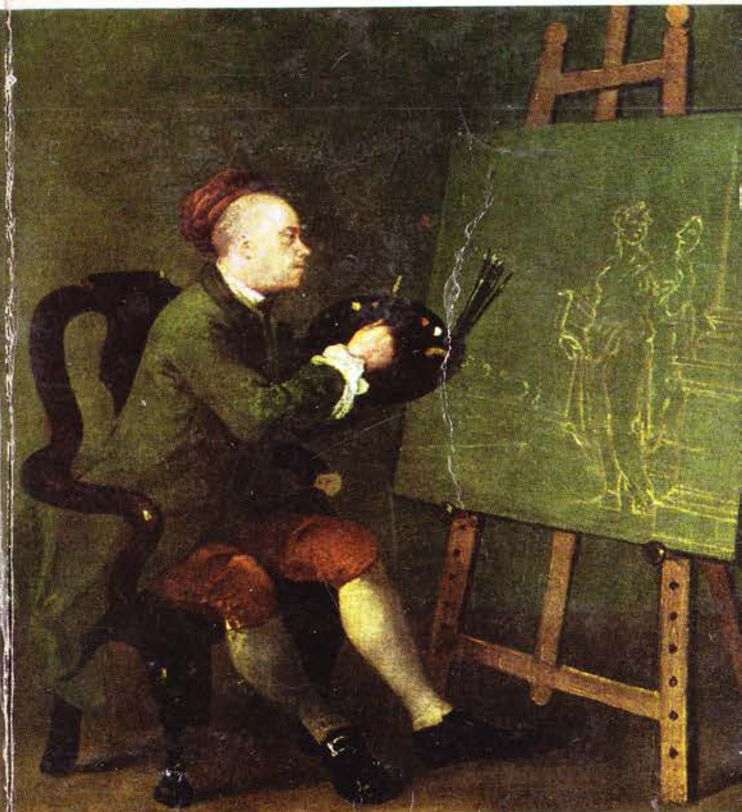
analiza frumosului

Text clasic în istoria și teoria artei, cartea pictorului și eseistului englez William Hogarth (1697–1764) reprezintă o sinteză impresionantă a ideilor estetice ale vremii sale a căror rezonanță avea să fie resimțită pe parcursul întregii istorii a artelor. Această originală tentativă de a defini esența picturală a frumosului în termenii grației marchează prima fundamentare teoretică a artei pe valorile formale, fapt simptomatic, dacă ne gîndim la dominanta empirică a filosofiei engleze din acea epocă. **Analiza frumosului** este și un excelent îndreptar pentru studiul formelor artistice gîndite ca un univers unitar de semnificații estetice și morfologice a cărui cheie este pusă la dispoziția cititorului într-un cadru de idei explicit, ceea ce permite tuturor iubitorilor artei înțelegerea adecvată a problematicii atît de complexe a istoriei artelor.

Lei 9,50

William Hogarth

analiza frumosului



Editura Meridiane

WILLIAM HOGARTH
The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE. London, MDCCLIII

William Hogarth

analiza frumosului

Scrisă cu intenția
de a fixa
fluctuantele IDEI ale GUSTULUI

Traducere și Cuvînt înainte de
THEODOR REDLOW

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

Pe copertă :

William Hogarth (1697—1764)
Hogarth pictînd muza comediei

circa 1758 — ulei pe pînză (40,6×39,5)
Londra, National Portrait Gallery

GRAMATICA SERPENTINELOR : UN SISTEM AL VARIETĂȚII ÎN FORME ȘI ÎN MIȘCĂRI

Cartea pe care William Hogarth (1697—1764) a conceput-o ca pe un sistem al varietății în forme și în mișcări, derivat din observație și din experiența sa de pictor și de gravor, apărea, în 1753, într-un mediu prea puțin receptiv față de o abordare estetică nouă, întemeiată mai mult pe valorile formale decît pe vechile criterii ale frumosului ideal. Șocante pentru mulți dintre contemporani, ideile și dezvoltările teoretice ale *Analizei frumosului* aveau să fie recunoscute ca un document-cheie pentru arta secolului al XVIII-lea. Însuși titlul era uimitor într-o vreme în care puțini s-ar fi gîndit să analizeze frumosul folosind alte instrumente decît canonul proporțiilor ideale. Confrații de breaslă, pătrunși de tradițiile și convențiile clasicismului academic, nu erau pregătiți să recepteze apelul hogarthian la simțuri, cu excluderea oricărei idei preconcepute. Acest apel se lega mai degrabă de tradiția empirismului filosofic englez, iar accentul pus de Hogarth asupra valorilor formale verificate prin observație și în practica picturală, precum și insistența asupra unor principii cum sînt varietatea și complexitatea își găsesc ecouri și corespondențe în scrierile unor filosofi ca Hobbes, Locke, Hume și Burke.

„În ce măsură prejudecata și încăpățînarea pervertesc vederea" — exclamă Hogarth, precizînd, de la bun început, că nu se adresează nici pictorilor și nici așa-numiților cunoscători ai artei (*con-*

noisseurs), care au întors spatele frumuseţilor naturii pentru a se interesa numai de biografiile artiştilor şi de diferitele lor maniere, ci acelor cititori a căror judecată nu e robită ideilor preconcepute. El se află în permanent conflict cu pretinşii amatori avizaţi şi critici ai artei, ale căror criterii proveneau din doctrina frumosului ideal şi din alte concepte ale clasicismului academic de origine italiană şi franceză. *Connoisseur* şi *connoisseurship* sînt pentru Hogarth, ca şi pentru Constable mai tîrziu, termeni cu accepţie peiorativă, amîndoi fiind de părere că natura este adevăratul artist şi dispreţuind practica academică a cópiilor şi a raportării la autoritatea vechilor maeştri. Dealtfel Constable va fi primul pictor englez de seamă care va manifesta simpatie şi preţuire faţă de Hogarth, ca artist şi ca teoretician.

„Am ajuns să fiu atît de nelegiuit încît să admir natura mai presus de cele mai frumoase tablouri" — mărturiseşte Hogarth în însemnările sale autobiografice; „viaţa depăşea într-atît cel mai înalt efort de imitaţie încît, făcînd comparaţie în sinea mea, nu-mi puteam stăpîni expresiile blasfematoare". Pe vremea cînd studia la Academia din St. Martin's Lane (unde a intrat în 1720, după o perioadă de ucenicie la gravorul argintar Ellis Gamble), a cutezat chiar să emită păreri critice asupra unor maeştri necontestaţi ca Rafael, Correggio sau Michelangelo, pe care îi preţuia, în fond, cît se poate de mult şi în arta cărora avea să găsească o confirmare a principiilor pe care le va susţine în *Analiza frumosului*.

Patronul colecţionarilor şi amatorilor de artă englezi era pe atunci lordul Burlington, care, într-o gravură din 1724 (*The Best Taste of the Town* sau *Masquerades and Operas*) este ales ca ţintă a satirei hoghartiene, împreună cu protejatul său William Kent şi cu Heidegger elveţianul, viitorul maestru al serbărilor regale, adepţi ai palladianismului, copleşiţi de admiraţie în faţa cîntăreţei de

operă Cuzzoni şi a diferitelor amuzamente frivole de sorginte italiană. În aceeaşi gravură, operele lui Shakespeare, Ben Johnson, Dryden, Otway şi Congrave sînt cărate cu roaba spre a fi transformate în hîrtie de ambalaj — dovadă a dispreţului cultivat de „cunoscători" faţă de valorile naţionale autentice.

„Negustorii vicleni de opere obscure — scrie Hogharth — pîndesc pentru a-i înşela pe cei care au întors spatele desăvîrşirii naturii". *Connoisseurship* era, aşadar, academismul potrivit căruia imitarea operelor precedente ar putea înlocui interpretarea creatoare a naturii, era preţuirea superlativă a acelei *grand manner* întruchipate în ostentaţia şi convenţionalismul tablourilor istorice. Or, secolul al XVIII-lea cunoaşte o erodare iremediabilă a „marelui gust" academic în ochii noului public burghez, pentru al cărui *common sense* (bun simţ şi inteligenţă practică) barocul, italienismul, frumosul ideal, măreţia şi grandilocvenţa începeau să pară neautentice. Dimpotrivă, autentice devin caracterul naţional şi particular, firescul lucrurilor mărunte şi al sentimentelor pe care le poate încerca oricine. Preferinţa se îndreaptă către nuanţe, modulaţii şi inflexiuni, către mica şi adevărata manieră, opusă celei mari şi false. Multe din operele lui Hogarth, în special portretele (*The Shrimp Girl, Heads of Servants*) şi acele *conversation pieces* specific englezeşti (*The Graham Children*) răspund acestei preferinţe prin modalitatea lor firească, familiară şi neconvenţională (*informality*) — de fapt, o dominantă a rococoului.

Adevăratul cunoscător — şi nu cel cu care se lupta Hogarth — trebuia să fie nu un diletant sau un amator, ci un critic care urmăreşte să distingă autenticul de fals, judecînd după calitatea intrinsecă a operei şi nu după scheme preconcepute. Un asemenea statut al criticului fusese enunţat de Jonathan Richardson (*The Connoisseur: an Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting, 1719*), care vedea în tablou ceva autonom, cu existenţă proprie, în măsură să

delecteze şi independent de lucrurile reprezentate: „Trebuie ca orice pictură să fie astfel încît, de la o anume distanţă, să nu se distingă figurile, nici ce fac, ci să pară a alcătui un ansamblu de mase de lumină şi umbră, iar acestea să odihnească ochiul". În acelaşi spirit, un alt autor englez, Webb, izola unele componente ale stilului lui Correggio, cum sînt contururile variate şi unduitoare şi graţia exprimată în mobilitatea formelor spiralate, iar mai tîrziu, Reynolds va releva şi el caracterul delectabil al opoziţiei maselor colorate de lumină şi umbră din pictura lui Tintoretto. În mod asemănător, Hogarth a izolat tema serpentinei, încercînd să facă din ea o „cheie precisă" pentru înţelegerea naturii frumosului — cheia forţei lui Michelangelo, a măreţiei şi euritmiei artei antice greceşti, a desăvîrşirii lui Correggio. La mijlocul secolului al XVIII-lea se impunea tot mai mult separarea calităţilor pur formale de conţinuturile iconografice şi de ideea abstractă a frumosului.

Pentru englezii secolului al XVIII-lea pictura rămîne, desigur, o reprezentare convingătoare a lucrurilor, dar ea este şi o ţesătură cromatică şi tonală cvasi-autonomă. Pictura lui Hogarth, în lucrările sale cele mai libere şi mai însufleţite, este făcută dintr-un complicat joc de lumini şi reflexe, din nuanţate degradări tonale, cu linii estompate şi vibrante. Cu toate acestea, în mod paradoxal, întreaga lui teorie e concepută ca o explicaţie prevalent liniară a frumosului şi a graţiei. Hogarth afirmă, ce-i drept, că aparenţele sînt alcătuite numai din lumini, umbre şi culori, indicînd astfel caracterul neliniar al unui mod de percepţie tipic pictural (în accepţia wölffliniană a termenului), dar în cea mai mare parte a *Analizei frumosului*, el insistă asupra liniilor (contururi, direcţionări, traiectorii, reţele) şi, în acelaşi timp, dezvoltă o serie de principii abstracte ale frumosului: convenienţa, varietatea, uniformitatea, regularitatea sau simetria, simplitatea sau claritatea, complexitatea şi cantitatea (dintre care al doilea şi al şaselea sînt cele mai importante). Dar

contradicţia dintre o viziune picturală, o imagistică pronunţat concretă, pe de o parte, şi caracterul formal, preponderent liniar al principiilor *Analizei frumosului*, pe de altă parte, nu este decît aparentă: de fapt, practica picturală a lui Hogarth presupune, subiacent, o deplină conştiinţă a valorilor formale abstracte şi a schemelor liniare, numai că acestea se manifestă mai cu seamă în pregătirea operei, în planul analizei mentale şi al conceptualizării vizibilului.

Această particularitate a viziunii şi a practicii picturale hogarthiene poate fi pe deplin înţeleasă numai pornind de la notele autobiografice. Hogarth relevă că şi-a cultivat, încă din prima tinereţe, un fel de memorie tehnică, un sistem de mnemonică vizuală întemeiat pe scheme liniare sau forme originare: „mi-am formulat o serie de argumente pentru a nu mai continua să copiez obiectele, ci mai degrabă să citesc limbajul lor (şi dacă se poate să-i găsesc o gramatică), să acumulez şi să păstrez în memorie cele văzute prin observaţii repetate", asemeni aceluia care „scrie uşor, dispunînd de cele douăzeci şi patru de litere şi de infinitele lor combinaţii". Atragem atenţia asupra acestei înţelegeri a artei nu ca reproducere mecanică, ci ca limbaj ce presupune o codificare. Ea apare şi în recomandarea de a considera acţiunea scenică în mod abstract, dincolo de înţelesul textului: „acţiunea este un fel de limbaj care va ajunge poate cîndva să fie vorbit printr-un fel de reguli gramaticale". Apare, de asemenea, în teoria umbrelor: „aparenţa diferitelor distanţe este dată prin anumite dispuneri ale luminii şi umbrei, care trebuie considerate ca tot atîtea semne sau tipuri stabilite pentru aceste distanţe, care sînt memorate şi învăţate treptat, iar o dată învăţate sînt readuse în minte în toate împrejurările". Tot în privinţa umbrelor, este de semnalat ceea ce Gombrich numeşte „interacţiunea unitară a indiciilor": umbrele degradate în adîncime (*retiring shades*) completează efectul liniilor convergente ale perspectivei geometrice, iar reflexele întregesc

impresia volumetrică, reducînd ambiguitățile spațiale.

Analiza frumosului este concepută, în cea mai mare parte, ca un fel de gramatică a formelor, în mod asemănător analizei sistematice care poate fi operată asupra limbajului verbal, dar termenul „gramatică" are pentu Hogarth o accepție particulară. Potrivit mnemonicii vizuale, „gramatica" înseamnă un sistem al notațiilor liniare schematice, rezumative, la care pictorul recurge pentru a reține ceea ce i se pare caracteristic și remarcabil, fără ca aceste scheme mentale să fie imediat transpuse în desen. Un exemplu de stenografie mentală este oferit, de această dată concretizat, într-o ilustrație explicativă pentru scena centrală din planșa 2, în care fiecare personaj este redus la o reprezentare abreviată, aptă să rețină esențialul : un X, două curbe, un D, un dublu L etc. — tot atîtea litere ale alfabetului figural, care semnifică figurile picturale, dar o dată ce menirea lor a fost îndeplinită, dispar din operă, pentru a lăsa să se desfășoare jocul complex al aparențelor întrețesute. Un alt exemplu de abstragere a caracteristicului este figura lui Sancho Panza, desenată după Coypel ; alături apare reducerea la o curbă „simplă", nediferențiată, care pentru Hogarth este „expresia posturii comice a uimirii".

Werner Hofmann avea să apropie aceste prescurtări abstracte de „formele originare" ale cubismului sau de „hieroglifele dinamice" ale futurismului, dar nu trebuie uitat că la Hogarth (cu excepția celor două ilustrații din *Analiza frumosului,* la care ne-am referit) ele sînt pur mentale și nu apar ca atare în lucrările finite.

O și mai interesantă prefigurare a gîndirii estetice a veacurilor de mai tîrziu este ideea empatiei, care se lasă presimțită în *Analiză.* Privește fiecare obiect ca și cum ochiul tău s-ar afla înăuntru — îndeamnă Hogarth, ceea ce ar putea însemna : trăiește înăuntrul realității, împărtășindu-i tendințele, impulsurile, mișcările. O relație de participare și nu de contemplare între artist și lume este sugerată de modelul obiectului imaginat ca un

ghem de infinite contururi învăluitoare, care îl înfășoară ca un fel de coajă sau cochilie (*shell*) : „să ne închipuim că fiecare obiect (...) ar fi golit de conținutul său, astfel încît să nu-i rămînă decît o coajă subțire (...) alcătuită din fire foarte fine, strîns unite" ; „imaginația va pătrunde în spațiul gol dinăuntrul acestui înveliș și de acolo, ca dintr-un punct central, va privi întregul din interior și va evidenția atît de puternic părțile corespondente opuse încît va reține ideea întregului". Această imagine a pictorului închis ca un vierme de mătase în coconul său este o primă formulare a concepției specific engleze a spațiului ca *environment,* ca relație infinită. Punctul de vedere intern face ca nenumăratele contururi ale învelișului să nu mai fie linii delimitative, de închidere și izolare a obiectului, ci loc de comunicare între obiect și ambianța spațială : un spațiu „pur fenomenic", cum îl denumește Giulio Carlo Argan. Obiectele nu se mai înscriu într-o cutie perspectivală preconcepută, ci construiesc ele însele spațiul, bucată cu bucată, prin înlănțuiri și trimiteri, într-o țesătură de imagini (mnemonice) interdependente, așa cum se remarcă, dealtfel, în gravurile și în tablourile lui Hogarth.

Sugerată în *Analiza frumosului,* această spațialitate va fi definită de Cozens (*A new Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape,* 1759), a cărui „nouă metodă" se întemeiază tot pe imaginile mnemonice transferate asupra realității, ca și la teoreticienii pitorescului, mai tîrziu. Este vorba de recomandarea ca pictorul să aștearnă mai întîi pe hîrtie tot felul de „semne", de „pete întîmplătoare", din care „mintea să poată extrage idei" ; aceste pete, oricît de întîmplătoare ar fi, au însă putere figurativă, în virtutea unor forme păstrate în memorie. Între ilustrațiile *Analizei frumosului,* există o asemenea compoziție din pete, care exemplifică dispunerea corectă a luminii și a umbrei și care ar putea fi considerată, astăzi, ca o anticipare a artei abstracte informale.

Mai putem adăuga, în această ordine de idei a anticipărilor, că modelul hogarthian al cochiliei alcătuite dintr-o rețea de fire se regăsește, după cum remarcă Rudolph Arnheim, în sculptura lui Henry Moore, care înlocuiește uneori volumele compacte prin fibre dispuse în straturi și dă preferință concavităților mult admirate de autorul *Analizei frumosului*: „formele concave compuse din linii șerpuitoare, scrie Hogarth, sînt deosebit de frumoase și plăcute ochiului, de multe ori mai frumoase decît formele corpurilor solide". De fapt, folosirea în contrapunct a convexităților și concavităților a fost o trăsătură a barocului. Se cuvine acum, după ce am evidențiat modernitatea gîndirii lui Hogarth, să o situăm în veacul în care s-a născut și pe care îl exprimă. *Analiza frumosului* este o raționalizare a principiilor rococoului, în consens cu opera hogarthiană, cu caracterul ei didactic, lucid și insistent, dar și de o mare însuflețire. În același timp, cartea răspunde unor dominante ale empirismului filosofic englez, așa cum sînt ele cristalizate în conceptul *wit*-ului: ingeniozitate, perspicacitate, asociații mentale rapide și discurs fluid, urmărind o direcție constantă către un scop determinat. Linia sinuoasă sau ondulată (*waving line*) și serpentina (*serpentine line*) sînt expresii figurale ale acestui concept și, deopotrivă, elemente-cheie în stilistica rococoului, dominată de împletiri, ondulații și sinuozități, într-un decor care „invită ochiul să alunece de la o parte la alta, să vină și să revină" (Philippe Minguet). Tot astfel, principiile formale ale frumosului și ale grației, varietatea (*variety*) și complexitatea sau complicația (*intricacy*) — principii pe care Hogarth pune cel mai mare preț, în rîndul celorlalte criterii ale compoziției — corespund preferințelor rococoului pentru mișcarea vioaie și zburdalnică, după trasee neregulate ca acelea ale grădinilor englezești, și, în același timp, corespund *wit*-ului, ca model de a acționa al minții active, asociază, combină și interpretează o multitudine de fapte, un ghem de complicații depănat prin urmărirea firului conducător.

Sinuozitățile și serpentinele — obsesii formale ale manierismului, barocului și rococoului, iar mai tîrziu ale Artei 1900 și expresionismului, în unele din tendințele sale — reprezintă pentru Hogarth un leit-motiv, o structură interioară a lumii aparențelor. În sprijinul ideii sale — care, trebuie subliniat, nu provine din surse literare — el face apel la diferiți autori: Lomazzo, care pretindea că figura serpentinată și piramidală (ideal manierist) era principiul de bază al compoziției la Michelangelo (*Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura*, 1585); Du Fresnoy, care scria că „părțile (...) trebuie să-și aibă culorile în valuri și să semene prin aceasta cu flăcările sau cu șarpele" (*L'art de la Peinture*, 1668); Roger de Piles, care și el remarca rolul liniilor unduitoare în crearea grației (*Cours de Peinture*, 1708). De asemenea, Hogarth se bizuie pe faimoasa „analogie" a vechilor greci, așa cum o găsește explicată de Lambert Hermansz Ten Kate: „unitate impresionantă sau mișcătoare", „varietate infinită a părților", „conveniență sau dispunere potrivită a ideilor" (*Le Beau Idéal*). Fiind însă de părere că autorii citați au rămas la jumătatea drumului și s-au împotmolit în formula *„Je ne sais quoi"*, la mare vogă în tratatele vremii, Hogarth își propune să fixeze „ideile fluctuante în materie de gust" și să explice frumosul și grația în termeni preciși, „examinînd mai amănunțit decît s-a făcut pînă acum natura liniilor și diferitele lor combinații". Este de subliniat caracterul antiobscurantist al acestei gîndiri, care nu se putea mulțumi cu așa-zisul mister al artei, cu părerea că, așa cum susținea, de pildă, Du Fresnoy, artistul ar primi darul grației din ceruri mai degrabă decît din munca și din studiul său. Confirmînd această tendință spre pozitivare, însuși Reynolds, care îl disprețuia de fapt pe Hogarth, avea să gîndească în mod asemănător, scriind că „a fost soarta artelor să fie învăluite într-un limbaj misterios și de neînțeles, ca și cum s-ar fi considerat necesar ca termenii înșiși să corespundă pretinsei instabilități și incertitudini a regulilor pe care le exprimau". (*The Seventh Discourse*).

„Nici o hieroglifă egipteană n-a intrigat mai mult" decît linia sinuoasă trasată pe paleta pictorului și botezată *The Line of Beauty*, în autoportretul din 1745 : două curbe contrastante, arcuite în sensuri opuse, dar nici prea ample și proeminente (cum sînt sinuozitățile lui Rubens), nici vagi și rigide. Dacă frumosul se exprimă așadar în unduiri bidimensionale (preluînd ideea lui Hogarth, Edmund Burke avea să scrie despre „suprafața vălurită" — *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757), grația nu poate fi reprezentată decît spațial, prin serpentina care înfășoară o formă conică torsionată și, în același timp, încovoiată în două sensuri opuse. Pentru a trasa linia frumuseții, mîna descrie „o mișcare ușoară și plină de vioiciune", iar linia grației, „prin unduirile și meandrele pe care le descrie simultan în diferite direcții, conduce ochiul în mod plăcut pe traseul varietății sale". Aceasta este cheia eleganței nobile și grațioase a petalelor de iris, a rîurilor cu meandre și a cărărilor șerpuitoare, a liniilor ce „parcurg cursiv și cu variații subtile" formele corpului omenesc sau a gesturilor degajate și lipsite de afectare : o grație sprințară, făcută din aparențe mobile, care poartă ochiul într-un fel de cursă antrenantă, de urmărire sau vînătoare zburdalnică (*a wanton kind of chase*) — expresia va fi reluată adesea de teoreticienii pitorescului, mai cu seamă de Uvedale Price (*Essais on the Picturesque*, 1810).

Recunoaștem aici trăsăturile rococoului, dominantele unui secol dansant, în care menuetul era dansul favorit. Perfecțiunea menuetului — explică Hogarth, în capitolul consacrat acțiunii — provine din varietatea compusă, echilibrată a mișcărilor în linii serpentine, reunite în cantități distincte. Tot el afirmă că zburdălnicia elegantă este însuși spiritul dansului, pe care *Country-Dance* îl întruchipează în forma cea mai pură : varietatea și complicația serpentinelor înlănțuite. În același timp, sinuozitățile și serpentinele pot fi considerate ca linii ale *wit*-ului, căci în ocolurile și întîrzierile parcursului ele ating și însuflețesc o multitudine de lucruri, de „idei", asociază o diversitate de detalii, păstrînd însă în această varietate firul ritmului mereu reluat care conduce către țintă. Argan, căruia îi datorăm această pătrunzătoare lectură a teoriei hogarthiene, relevă că liniile ondulate „temporalizează" spațiul, traducînd diferitele sale adîncimi în variații de ritm și de duct — un spațiu măsurat după necesitățile acțiunii, în care orientarea se face prin firul narativ.

Fundamentarea liniară a frumosului și a grației se leagă în mod firesc de principiile varietății și complexității. Serpentina, prin feluritele ei posibilități de curbură și torsiune, este însăși linia varietății și, în același timp, firul narațiunii care se deapănă peste personaje, scene și situații, răspunzînd cerințelor acelei „minți active care tinde mereu să se exercite" în asocierea, interpretarea și descifrarea faptelor. „Cît de mare este plăcerea cu care urmărim firul strîns al unei piese sau al unui roman, plăcere care crește pe măsură ce intriga se complică și sfîrșește într-o satisfacție totală, în momentul în care intriga s-a rezolvat în modul cel mai clar cu putință" — exclamă Hogarth. În mod asemănător, abatele Du Bos nota și el că „una din cele mai mari nevoi ale omului este de a avea mintea ocupată" și că „plictiseala care urmează numaidecît inactivității sufletului este o suferință atît de dureroasă încît el întreprinde adesea muncile cele mai grele pentru a scăpa de durerea acestui chin" (*Reflexions critiques sur la póesie et sur la peinture*, 1719).

Concepînd compoziția ca înlănțuire, dezvoltare și desfășurare de detalii interferente, Hogarth discreditează clișeele renascentiste ale simetriei, frontalității, uniformității și paralelismelor, clișee reînviate de palladienii englezi. El recomandă evitarea simetriei și alegerea unghiului de vedere oblic, „căci ochiul se bucură să vadă obiectul răsucit și înclinat" ; recomandă folosirea efectelor de perspectivă, care „răpesc regularitatea liniilor" și aduc mai multă frumusețe, „modificînd aparent forme care altminteri sînt invariabile". Un singur

principiu compozițional al Renașterii este acceptat fără rezerve: piramida; accentul nu se mai pune însă asupra echilibrului și stabilității, ci tocmai asupra varietății progresive a formei, care exclude impresia monotoniei.

Simțurile noastre —scrie Hogarth — se împotrivesc monotoniei și de aceea „arta de a compune bine este arta de a diferenția bine". Ca alternativă la simetrie și la desenul axial, el propune frumusețea complexității sau complicației compuse a formei, acea *intricacy* care antrenează ochiul într-un parcurs vioi și zburdalnic. Este plăcerea pe care o simțim la vederea părului lung și cîrlionțat, mișcat de o adiere ușoară, sau aceea pe care ne-o oferă desfășurarea contradansului: „ochiul meu urmărea cu nesaț evoluțiile solistei, în toate unduirile figurii de dans, care vrăjeau privirea, căci raza imaginară (...) dansa tot timpul împreună cu ea". Un principiu baroc — dinamismul și luxurianța formelor — este transformat în principiu rococo, tocmai prin această *wantonness:* mișcare capricioasă, liberă și zglobie, căreia nu i se poate impune altă restricție decît aceea a compoziției și echilibrului, pentru ca *variety* și *intricacy* să nu devină confuzie și încîlceală.

Aceleași principii guvernează clarobscurul și dispunerea culorilor. „Umbrele frumuseții", care corespund liniei sinuoase, sînt degradate în două sensuri contrare, oferind ochiului o alternanță de tonuri în crescendo și descrescendo, iar cele corespunzătoare serpentinei apar pe corpul omenesc și pe toate volumele cu flexiuni și răsuciri complexe. Înălțările și coborîrile alternative pe scara valorilor de clar-obscur ascultă de regula ondulației, a valurilor. Pe urmele lui Hogarth, Edmund Burke va insista și el asupra principiului „variației progresive", arătînd că razele de lumină reflectate de o „suprafață vălurită" sînt „într-o continuă și imperceptibilă deviere de la cea mai puternică la cea mai slabă".

Susținînd că degradarea cît mai diferențiată a umbrelor este sursa armoniei vizuale, Hogarth abordează în mod asemănător și problema culorii:

cheia frumuseții în redarea carnației este varietatea dispunerii tentelor gingașe de roșu, galben, albastru și purpuriu, unificate fără a-și pierde strălucirea distinctă (este de reținut această anticipare a impresionismului). În plus, consecvent sistemului său, el dă și culorii o explicație liniară, cînd analizează alcătuirea carnației: o rețea de filamente umplute cu umori diferit colorate.

În opera de gravor și de pictor a lui Hogarth, grația teoretizată în *Analiza frumosului* apare destul de puțin; el nu a ales, ca Watteau, tema serbărilor galante. Se pot semnala unele prefigurări ale principiilor liniare în operele de tinerețe (ilustrațiile la *Paradise Lost,* seria *Hudibras*), în care personajele eroice sau nobile sînt concepute în forme serpentinate baroce, iar cele comice în forme angulare sau rotunde, „neelegante". Sinuozități grațioase apar în unele detalii din *The Graham Children* și mai ales în *Scene from the Conquest of Mexico,* dar în ansamblul operei lui Hogarth acestea sînt doar accente izolate. El a preferat pictura de moravuri, „subiectele morale moderne", în care sinuozitățile și serpentinele nu-și găseau locul, intențiile satirice fiind incompatibile cu idealul eleganței și al grației. Joseph Burke, care a reeditat *Analiza frumosului* în 1953, este de părere că principala contribuție a lui Hogarth la faza specific engleză, satirică a rococoului se află tocmai în teoria umorului pictural.

Analiza frumosului conține elemente de analiză a ridicolului, fără ca acesta să fie adunate într-un sistem. „Alăturarea unor forme improprii sau incompatibile — scrie Hogarth — stîrnește întotdeauna rîsul, mai ales cînd aceste forme excesive sînt lipsite de eleganță, adică alcătuite din linii uniforme". Ridicolul și grotescul nu admit serpentina, ci dimpotrivă, impun folosirea liniilor drepte și a curbelor simple, lipsite de varietate și subtilitate *(plain lines).* Nu există o linie precisă a ridicolului, cum sînt linia frumuseții și linia grației. Dacă acestea din urmă sînt legate de convenții, pe terenul comicului pictorul poate dispune de o deplină inventivitate și libertate formală, pentru a

crea o țesătură densă de imagini, străbătute de firul conducător către morala ce trebuie dedusă.

O teorie a umorului pictural este schițată în *Analiza frumosului* doar fragmentar, dar într-un mod cît se poate de sugestiv și pregnant, mai cu seamă în descrierea personajelor din *Comedia dell'Arte* și a mișcărilor lor : mișcările mărunte și repezi ale Arlechinului și cele exagerate ale lui Scaramouche, liniile perpendiculare și paralele ce caracterizează atitudinile lui Pierrot, gesturile comice, dezarticulate ale lui Punchinello. Aceste rudimente teoretice pot fi însă completate cu ajutorul unui text publicat la cinci ani după apariția *Analizei frumosului* : „*Of the different Meaning of the Words Character, Caracatura and Outre in Painting and Drawing*" (inscripție explicativă la gravurile din serie *The Bench*, 1758). Hogarth se autodefinește ca pictor de istorie comic, *a comic history painter*, ale cărui lucrări diferă de acelea numite de italieni „caracatura" ; „adevărata măiestrie a celui dintîi se află în cea mai exactă copiere a naturii, în asemenea măsură încît un ochi priceput respinge imediat orice exagerare". Scopul său nu este de a amuza, ci de a defini „caractere", adică structuri psihologice marcate în trăsăturile și în mimica personajelor și, de aceea, el refuză șarja și ridiculizarea groasă a defectelor. În tirajul final al seriei *The Bench*, textul a fost completat cu următoarele rînduri : „Grupul de capete neterminat din partea de sus a acestei gravuri a fost adăugat de autor în octombrie 1769, fiind conceput ca o ilustrare mai completă a celor spuse aici despre caracter, caricatură și exagerare. El a lucrat la aceasta în preziua morții, care a survenit în ziua de 28 a acestei luni".

Textul la care ne referim pornește de la prefața scrisă de Henry Fielding pentru *Joseph Andrews* (1742) : protestînd împotriva deprecierii categoriale care făcea din romanul comic un gen inferior, Fielding îl deosebește de comedie, prin faptul că acțiunea celui dintîi „este mai amplă și mai cuprinzătoare, conținînd un cerc mult mai larg de

întîmplări și o mai mare varietate de personaje". El deosebește, de asemenea, comicul de burlesc și de exagerarea grotescă, precizînd că acestea din urmă corespund caricaturii, și se referă anume la prietenul său Hogarth, care n-ar putea fi considerat nicidecum un pictor burlesc, fără a i se face o mare nedreptate. La rîndul său, în inscripția unei gravuri intitulate tocmai *Characters and Caricaturas* (1743), Hogarth trimite la prefața lui Fielding. Făcînd din romanul comic o formă a genului epic și din satira morală o formă a picturii istorice, amîndoi se situau pe treapta cea mai de sus a ierarhiei genurilor, în opoziție cu prejudecățile nutrite de *connoisseurs*.

Comedia picturală sau gravată a lui Hogarth este alcătuită dintr-un fel de romane figurate cu caracter scenic, construite pe principiile varietății și complexității, ale complicației cinetice. Considerînd pictura ca pe o scenă și personajele ca pe niște actori care, prin anumite acțiuni și expresii, trebuie să joace un spectacol mut, el urmărea în primul rînd să-și definească personajele în rolul lor social. Cele mai cunoscute cicluri se intitulează, semnificativ, *Progress* : cariera, drumul pe care-l parcurg în viață prostituata, tînărul destrăbălat sau tînărul înțelept, pînă cînd societatea le sancționează într-un sens sau altul conduita. Fiecare din aceste compoziții asociază circumstanțe și amănunte mai mult sau mai puțin neprevăzute, țesute într-o intrigă sau *imbroglio*, într-o urzeală deasă în care firul narativ și asociativ al *wit*-ului indică drumul de urmat, sensul logic și moral al unei aparente dezordini. Angajată în parcursul sinuos al descifrării, lumina participă și ea la urzeala povestirii, punctează nodurile intrigii, în lucrări ca *The March to Finchley* și *Strolling Actress dressing in a Barn*. Ca și în peisajele „pitorești" de mai tîrziu, spațiul tabloului se compune din lucruri concrete, din fragmente de realitate puternic individualizate, dar legate între ele prin multiple relații și rapeluri. La fel compuneau și grădinarii englezi, conducînd plimbările pe cărări șerpuite, întortocheate, către frumuseți și surprize ce nu

pot fi descoperite altfel decît pas cu pas, din aproape în aproape.

Dacă opera picturală și gravurile lui Hogarth se integrează cu precădere în sfera rococoului satiric, *Analiza frumosului* se situează la confluența dintre rococo și teoria pitorescului. Prin dominantele ei — linii șerpuitoare, complicație labirintică, parcurs antrenant al privirii — cartea este un fruct al secolului al XVIII-lea ; prin anticipările conținute sau implicate — înțelegerea artei ca limbaj, a spațiului ca ambianță și a viziunii ca participare — ea este actuală și bogată în idei care își mențin interesul și astăzi. Nu trebuie uitat că această nouă și originală tentativă de a defini frumosul în termeni empirici marchează pe plan european, în epoca luminilor, prima fundamentare teoretică a artei pe valorile formale. Cititorul care îi va urmări cu răbdare argumentările — uneori didactice, alteori întortocheate, dar cel mai adesea animate de exemple vii și observații pătrunzătoare — va fi răsplătit pentru osteneala sa și îndemnat să revină pe urmele firului conducător al liniei frumuseții.

THEODOR REDLOW

PREFAȚĂ

Dacă o prefață a fost vreodată necesară, aceasta se poate foarte bine spune despre lucrarea de față, al cărei titlu, anunțat ca proiect cu cîtva timp în urmă, i-a făcut pe mulți să rîdă și a stîrnit interesul curioșilor, deși nu fără o oarecare îndoială că se va putea răspunde vreodată satisfăcător intenției sale. Căci deși frumosul este văzut și recunoscut de oricine, totuși, după numeroase încercări nereușite pentru a explica de ce este așa, cercetările în acest domeniu au fost aproape abandonate, iar subiectul a fost considerat, de cele mai multe ori, ca o problemă de natură prea înaltă și prea delicată pentru a admite o discuție precisă sau inteligibilă. Se cuvine, de aceea, să spunem ceva ca introducere pentru a prezenta o asemenea lucrare cu caracter în întregime nou ; mai ales că ea va avea de înfruntat, firește, și poate va fi în măsură să răstoarne o serie de opinii de mult acceptate și adînc înrădăcinate. Ținînd seama de controversele care pot să apară, precum și de felul în care subiectul a fost considerat și tratat pînă acum, va fi de asemenea potrivit să înfățișăm cititorului ceea ce se poate afla în această privință din lucrările scriitorilor și ale pictorilor antici și moderni.

Nu e de mirare că acest subiect a fost atît de multă vreme considerat inexplicabil, căci esența multor părți ale sale nu poate fi accesibilă celor care sînt doar oameni de litere ; altminteri, acei

domni ingenioși care au publicat de curînd tratate asupra lui (și care au scris mult mai savant decît se poate aștepta din partea cuiva care n-a mai pus niciodată mîna pe condei) nu s-ar fi încurcat atît de repede și n-ar fi fost nevoiți să aleagă, dintr-o dată, cărarea mai largă și mult mai bătută a frumosului moral, pentru a ieși din dificultățile pe care se pare că le-au întîlnit aici ; și, în plus, n-ar fi fost obligați, din aceleași motive, să-și amuze cititorii cu elogii uimitoare (dar adesea greșite) la adresa vechilor pictori și a operelor lor, vorbind mereu despre efecte în loc de a dezvălui cauzele ; pentru ca după multe drăgălășenii, într-un limbaj foarte amuzant, să te lase exact acolo de unde te-au luat, mărturisind cinstit că în ce privește GRAȚIA, principalul subiect al discuției, ei nici măcar nu pretind că ar ști ceva. De fapt, cum ar putea să știe, cînd acest subiect cere, într-adevăr, o cunoaștere practică a întregii arte a picturii (sculptura singură nefiind de ajuns), și aceasta într-un asemenea grad încît să permită fiecăruia să urmărească desfășurarea acestei cercetări în toate etapele ei, ceea ce sper că va reieși din lucrarea care urmează.

Se va pune, firește, întrebarea : de ce pictorii cei mai buni din ultimele două secole, care ne apar prin operele lor ca maeștri ai grației și ai frumosului, au fost atît de reținuți într-o chestiune ce este atît de importantă pentru artele imitative și pare atît de importantă pentru propria lor faimă ? La care eu răspund că este probabil ca ei să fi ajuns la acea desăvîrșire a operelor prin simpla imitare, cu mare exactitate, a frumuseților naturii, precum și reproducînd adesea și desprinzînd idei bine definite din grațioasele statui ale antichității, care au servit îndeajuns scopurile lor de pictori, fără a-și mai da osteneala să cerceteze mai profund cauzele particulare ale efectelor constatate. Nu este oare, într-adevăr, cam ciudat că marele Leonardo da Vinci (printre numeroasele precepte filosofice pe care le-a inclus, la întîmplare, în tratatul său despre pictură) nu a făcut nici cea mai mică aluzie care să tindă către un sistem de acest fel ? Mai ales că el era con-

temporan cu Michelangelo, care se spune că a descoperit un anumit principiu într-un singur fragment de statuie antică (binecunoscut, datorită acestei împrejurări, sub numele de *Torsul* sau *Spatele* de Michelangelo) (fig. 54, planșa 1) [1] principiu care a dat operelor sale o măreție a gustului egală cu a celor mai mari artiști ai antichității. În legătură cu această tradiție, Lomazzo, care scria în aceeași vreme despre pictură, are următorul pasaj remarcabil (vol. 1, cartea 1) :

„Și fiindcă aici se potrivește foarte bine intențiilor noastre un anumit precept al lui *Michelangelo,* nu-l voi ține sub tăcere oferind mai jos cititorului înțelept înțelesul și intepretarea lui așa cum urmează : se spune că Michelangelo a făcut la un moment dat pictorului *Marcus din Siena,* elevul său, recomandarea *de a compune întotdeauna figurile piramidale, șerpuitoare și multiplicate cu unu, cu doi sau cu trei.* În acest precept se află (după părerea mea) întregul mister al artei. Căci grația cea mai înaltă și viața pe care le poate avea o pictură constau în exprimarea *Mișcării :* ceea ce pictorii numesc *sufletul* unui tablou. Și nici o formă nu e mai potrivită pentru a exprima această mișcare decît aceea a flăcării, care, după cum spun *Aristotel* și alți filosofi, este elementul cel mai activ dintre toate, căci forma flăcării este cea mai aptă pentru mișcare, avînd un *Conus* sau vîrf ascuțit cu care pare că spintecă aerul, pentru ca astfel să poată urca pînă în sfera cea mai înaltă. Așa încît o pictură care are această formă va fi cea mai frumoasă". [2]

După Lomazzo, mulți autori au recomandat și ei, cu aceleași cuvinte, respectarea acestei reguli, neînțelegîndu-i însă sensul ; căci fără cunoașterea ei sistematică, întreaga problemă a grației nu putea fi înțeleasă.

---

1 Trimiterile se referă la figurile numerotate ce încadrează compozițiile centrale din cele două planșe prin care Hogarth și-a propus să demonstreze principiile enunțate în *Analiza frumosului.*

2 Vezi traducerea lui Haydocks, tipărită la Oxford, 1598. (N.A.).

Du Fresnoy, în a sa *Artă a picturii,* spune: „contururile largi, curgătoare, line, asemănătoare valurilor, dau grație nu numai părții, ci și întregului corp; cum vedem în statuia lui Antinous și în multe alte opere antice: o figură frumoasă și părțile ei trebuie să aibă întotdeauna o formă șerpuitoare, de flacără; în mod natural, liniile de acest fel au o anume viață și o mișcare aparentă în ele, care seamănă foarte mult cu mișcarea flăcării și a șarpelui". Dacă el ar fi înțeles ceea ce spunea, n-ar fi putut, vorbind despre grație, să se exprime atît de contradictoriu: „La drept vorbind, aceasta este însă o sarcină grea, un dar întîlnit rareori, pe care artistul mai degrabă îl primește din ceruri decît de la sîrguința și studiile sale".[1] De Piles, în cartea sa despre viețile pictorilor, este însă și mai contradictoriu, cînd spune că „un pictor poate numai s-o aibă (grația) de la natură, fără a ști că o are, nici în ce măsură, nici cum anume o transmite operelor sale: grația și frumosul sînt două lucruri diferite; frumosul place prin reguli, iar grația datorită absenței lor".

Toți scriitorii englezi care au abordat subiectul s-au făcut ecoul acestor pasaje; de aceea, *Je ne sais quoi* a devenit o formulă la modă pentru a defini grația.

Este deci evident că acest precept, pe care Michelangelo l-a dezvăluit, asemeni unui oracol, cu atîta vreme în urmă, a rămas misterios pînă în zilele noastre, cu toate că s-ar fi cuvenit să nu fie așa. Nu ne vom mai mira atît cînd ne vom da seama că el trebuie să fi părut întotdeauna la fel de plin de contradicții ca și cele mai obscure echivocuri pronunțate la Delphi, deoarece *liniile sinuoase sînt, adesea, atît cauza diformității, cît și a grației;* dar a soluționa aici această contradicție

---

[1] Vezi poemul său scris în limba latină despre pictură, tradus de Dryden, versul 28, precum și remarcile din cartea la care ne referim, p. 155: „Este greu de spus ce este această grație a picturii; poate fi concepută și înțeleasă mult mai ușor decît poate fi exprimată în cuvinte; provine din harul unui spirit superior (nu poate fi dobîndită), prin care dăm lucrurilor un anumit fel de a fi care le face plăcute." (N.A.)

ar fi o anticipare a ceea ce cititorul va afla pe larg în cuprinsul lucrării.

Există, de asemenea, puternice prejudecăți în favoarea liniilor drepte, despre care se crede că ar constitui adevărata frumusețe a formei corpului omenesc, unde ele n-ar trebui, de fapt, să apară niciodată. Un cunoscător mediocru își închipuie că nici un profil nu are frumusețe fără un nas foarte drept, iar dacă fruntea și nasul formează o linie dreaptă, el crede că e și mai sublim. Am văzut jalnice mîzgăleli vîndute la un preț considerabil numai pentru că reprezentau una sau două figuri din profil, ca aceea dintre fig. 22 și fig. 105, pl. 1 dr., care a fost desenată, și oricine ar fi putut-o face, cu ochii închiși. Din aceeași categorie este și ideea general răspîndită că un om ar trebui să fie drept ca o săgeată și perfect vertical. Dacă un profesor de dans și-ar vedea elevul în atitudinea degajată și grațios arcuită a lui Antinous (fig. 6 pl. 1), i-ar striga să-i fie rușine, i-ar spune că arată la fel de strîmb ca un corn de berbec și i-ar porunci să-și țină capul drept, așa cum face el (fig. 7 pl. 1).

Tot astfel, pictorii, în operele lor, par să aibă asupra acestui subiect concepții nu mai puțin divizate decît ale autorilor de tratate. Francezii, cu excepția celor care au copiat operele antichității sau ale școlii italiene, par să fie evitat stăruitor linia sinuoasă în tablourile lor, mai ales Anthony Coypel, pictor de subiecte istorice, și Rigaud, principalul portretist din timpul lui Ludovic al XIV-lea.

Rubens, a cărui manieră de a desena era cu totul originală, a folosit o linie amplă, cursivă, ca un principiu care-i străbate toate operele și le dă o esență nobilă; dar el nu părea familiarizat cu ceea ce noi numim *linia precisă,* căreia îi vom acorda de acum înainte o atenție deosebită și care dă delicatețea observată în operele celor mai buni maeștri italieni; de cele mai multe ori, Rubens își încerca mai degrabă contururile cu sinuozități excesive, în formă de S.

Rafael, pornind de la o manieră rectilinie şi rigidă, şi-a schimbat dintr-o dată gustul pentru linie, la vederea operelor lui Michelangelo şi a statuilor antice ; atît de pasionat era de linia serpentină încît a dus-o la un exces ridicol, mai ales în privinţa drapajului, deşi marele respect faţă de natură nu i-a îngăduit să stăruie mult timp în această greşeală.

Pietro da Cortona şi-a format un stil rafinat al redării drapajului, folosind această linie.

Nicăieri nu vedem acest principiu mai bine înţeles decît în unele tablouri ale lui Correggio, mai ales în „Junona şi Ixion" ; totuşi, personajele lui au uneori asemenea proporţii încît şi un pictor oarecare de firme le-ar putea corecta.

Cît despre Albrecht Dürer, care desena în mod matematic, el nu s-ar fi depărtat atît de mult de graţie, pe care ar fi trebuit să o fi atins uneori copiind natura, dacă n-ar fi fost încătuşat de propriile sale reguli de proporţie, imposibil de aplicat.

Dar ceea ce a încurcat lucrurile cel mai mult este, poate, faptul că Van Dyck, în multe privinţe unul dintre cei mai buni portretişti cunoscuţi vreodată, pare să nu fi avut nici o preocupare de acest fel. Căci tablourile sale nu par să conţină mai multă graţie decît s-a întîmplat să-i aducă viaţa în faţa ochilor. Există o gravură înfăţişînd-o pe ducesa de Wharton (fig. 52 pl. 2), lucrată de Van Gunst după un tablou original al lui Van Dyck, din care eleganţa lipseşte cu desăvîrşire.

Or, dacă şi-ar fi făcut din această linie un principiu, el n-ar mai fi putut desena toate părţile tabloului într-o manieră atît de contrară acestui principiu, după cum domnul Addison n-ar fi putut scrie o întreagă revistă „Spectator" într-o gramatică greşită, decît dacă ar fi făcut-o intenţionat. Totuşi, ţinînd seama de celelalte mari calităţi ale lui Van Dyck, pictorii au preferat să numească această lipsă de graţie din atitudinile personajelor lui *simplitate ;* şi într-adevăr, de multe ori, ele merită pe bună dreptate acest epitet.

Nici pictorii timpurilor noastre, oricît ar pretinde ei contrariul, n-au fost mai puţin hotărîţi şi

mai contradictorii unii faţă de alţii decît maeştrii pe care i-am menţionat ; considerînd că pot fi sigur de aceasta, am publicat în anul 1745 un frontispiciu la gravurile mele, în care am desenat o linie serpentină pe o paletă de pictor, cu următoarele cuvinte dedesubt : LINIA FRUMOSULUI. Momeala a prins repede şi, o vreme, nici o hieroglifă egipteană n-a intrigat mai mult decît desenul meu ; pictorii şi sculptorii veneau la mine să-i afle semnificaţia, fiind la fel de nedumeriţi ca şi toată lumea, pînă cînd au ajuns să-şi formuleze o explicaţie ; de abia atunci au început unii să-şi dea seama că era de fapt o veche cunoştinţă de-a lor, deşi explicaţia pe care o puteau da proprietăţilor ei era aproape la fel de satisfăcătoare ca aceea pe care un muncitor ce foloseşte mereu pîrghia ar putea-o da acestei unelte, din punctul de vedere al forţei mecanice.

Alţii, cum sînt portretiştii de duzină şi copiştii de tablouri, negau că ar putea exista o asemenea regulă în artă sau în natură, afirmînd că toate acestea sînt baliverne şi prostii ; nu e însă de mirare că aceşti domni nu erau dispuşi să înţeleagă un lucru cu care nu aveau de-a face decît prea puţin sau de loc, căci cu toate că uneori *copistul* poate părea unui privitor oarecare că rivalizează în lucrarea sa cu originalul pe care-l copiază, artistul însuşi nu are nevoie de abilitate, de geniu sau de cunoaşterea naturii mai mult decît un ţesător de la manufacturile Gobelin, care, lucrînd punct cu punct după modelul unui tablou, abia dacă ştie despre ce e vorba cînd ţese un om sau un cal, pentru ca, în cele din urmă, de pe războiul său să se desfăşoare, aproape pe nesimţite, o frumoasă tapiserie reprezentînd, poate, una din bătăliile lui Alexandru Macedon, pictată de Le Brun.

Şi cum gravura de care aminteam m-a antrenat în numeroase discuţii, pentru a explica calităţile acestei linii (pe care o concepusem doar ca parte a unui sistem), am fost cît se poate de bucuros s-o găsesc atît de bine justificată de preceptul lui Michelangelo ; pentru prima oară mi-a atras aten-

ţia asupra lui doctorul Kennedy, un învăţat colecţionar de antichităţi şi cunoscător al artei de la care, mai tîrziu, mi-am procurat traducerea şi am preluat din ea mai multe pasaje necesare lucrării mele.

Vom căuta acum să arătăm ce lumină aruncă antichitatea asupra subiectului în discuţie.

Egiptul mai întîi şi apoi Grecia şi-au manifestat, prin operele lor, marea iscusinţă în arte şi în ştiinţe, între altele în pictură şi sculptură, considerate ca provenind toate din marile lor şcoli filosofice. Pitagora, Socrate şi Aristotel par să fi indicat adevăratul drum spre natură pentru studiul pictorilor şi al sculptorilor din acel timp (studiu pe care, după toate probabilităţile, aceştia l-au continuat pe cărările mai plăcute spre care erau îndemnaţi de profesiunile lor), aşa cum se poate constata, pe bună dreptate, din răspunsurile date de Socrate discipolului său Aristippus şi pictorului Parrhasius, despre CONVENIENŢĂ, prima lege fundamentală a naturii cu privire la frumos.

Am scăpat, într-o oarecare măsură, de dificultatea de a face o expunere istorică asupra felului cum erau concepute aceste arte în antichitate, descoperind din întîmplare prefaţa unei broşuri numite *Le Beau Idéal*; acest mic tratat[1] a fost scris în limba franceză de Lambert Hermanson Ten Kate şi tradus în engleză de James Christopher le Blon; vorbind în prefaţă despre autor, acesta din urmă scrie: „Cunoştinţele lui înalte, pe care le public acum, sînt rodul *analogiei vechilor* greci; adevărata cheie pentru găsirea tuturor proporţiilor armonioase în pictură, sculptură, arhitectură, muzică etc., a fost adusă în Grecia de către Pitagora. Căci, după ce a călătorit în Fenicia, Egipt şi Chaldeea, discutînd cu învăţaţii de acolo, acest mare filosof s-a întors în Grecia, prin 3484 de la facerea lumii sau 520 înaintea erei noastre, aducînd cu el numeroase descoperiri şi perfecţionări valoroase, spre binele compatrioţilor săi, iar între

[1] publicat în 1732 şi difuzat de A. Millar. (N.A.).

acestea *analogia* a fost una dintre cele mai importante şi mai utile.

„După el, grecii au început, cu ajutorul acestei *analogii* (şi nu mai devreme) să întreacă în ştiinţe şi în arte alte popoare; dacă înainte îşi reprezentau *Divinităţile* ca fiinţe omeneşti obişnuite, ei au început acum să pătrundă în sfera Frumosului Ideal; iar Pamphilus (care trăia în jurul anilor 3641 de la facerea lumii sau 363 î.e.n. şi care spunea că nimeni nu poate fi desăvîrşit în pictură fără a cunoaşte matematica), elevul lui Pausias şi profesorul lui Apelles, a fost primul care a aplicat cu măiestrie numita *analogie* la arta picturii; cam în acelaşi timp, sculptorii, arhitecţii şi ceilalţi au început să aplice în diferitele lor arte această ştiinţă, fără de care grecii ar fi rămas la fel de ignoranţi ca şi strămoşii lor.

„Ei şi-au continuat perfecţionările în desen şi pictură, arhitectură, sculptură şi altele, pînă cînd au realizat minuni ale lumii; mai ales după ce asiaticii şi egiptenii (de la care învăţaseră la început grecii) şi-au pierdut, odată cu trecerea timpului şi cu distrugerile războiului, superioritatea în ştiinţe şi arte; de aceea toate celelalte popoare au fost, mai tîrziu, îndatorate grecilor, fără a fi în stare nici măcar să-i imite.

„Căci după ce romanii au cucerit Grecia şi Asia şi au adus la Roma cele mai bune picturi şi pe cei mai iscusiţi artişti, nu constatăm că ei au descoperit şi marea cheie a cunoaşterii, *analogia* la care mă refer; cele mai valoroase opere ale lor erau însă create de artiştii greci, care se pare că n-au găsit de cuviinţă să le comunice secretul *analogiei;* fie că voiau să fie necesari romanilor, păstrînd secretul între ei, fie că romanii, pe care-i interesa în primul rînd dominaţia universală, nu erau destul de curioşi să afle secretul, necunoscîndu-i importanţa şi neînţelegînd că fără el nu puteau niciodată atinge desăvîrşirea grecilor; cu toate acestea, trebuie să recunoaştem că romanii foloseau bine proporţiile, pe care grecii, cu mult înainte, le reduseseră la anumite reguli fixe, potrivit vechii lor *analogii;* iar romanii au putut

ajunge la folosirea potrivită a proporţiilor fără să fi înţeles *analogia* însăşi".

Aceste consideraţii se potrivesc cu ceea ce se constată deseori în Italia, unde operele greceşti şi romane, atît medaliile cît şi statuile, se pot deosebi la fel de uşor ca şi particularităţile a două limbi diferite.

Pentru că această prefaţă mi-a fost de folos, speram, avînd în vedere titlul lucrării (şi asigurarea traducătorului că autorul descoperise prin marea sa erudiţie secretul anticilor), că am dat peste ceva ce ar fi putut întări sau confirma proiectul la care lucram; am fost însă foarte dezamăgit negăsind nimic de acest fel, nici o explicaţie sau măcar o menţiune cu privire la ceea ce mi-a trezit la început o plăcută nelinişte, cuvîntul *analogie*. Voi da cititorului, chiar în cuvintele folosite de autor, o mostră arătînd în ce măsură a descoperit el acest mare secret al anticilor, sau *marea cheie a cunoaşterii*, cum o numeşte traducătorul.

„Elementul sublim, pe care eu îl preţuiesc atît de mult şi despre care am început să vorbesc este un adevărat *Je ne sais quoi*, ceva de neexplicat pentru cei mai mulţi oameni, fiind în acelaşi timp elementul cel mai important pentru toţi cunoscătorii de artă. Îl voi defini ca *proprietate* armonioasă care reprezintă o unitate impresionantă sau mişcătoare, un acord sau o armonie patetică, nu numai între fiecare membru şi întregul corp, dar şi între fiecare din părţile membrelor. *De asemenea este o varietate infinită a părţilor*, care se acordă totuşi cu feluritele subiecte, astfel încît atitudinea şi întregul aranjament al vestimentaţiei fiecărui personaj trebuie să răspundă sau să corespundă cu subiectul ales. Pe scurt, este o adevărată bună cuviinţă, o convenienţă sau o dispunere potrivită a ideilor, atît pentru figură şi pentru statură cît şi pentru atitudini. După părerea mea, un geniu strălucit, care aspiră să atingă desăvîrşirea idealului, trebuie să-şi propună acest obiectiv, care a constituit principala preocupare a celor mai vestiţi artişti. Tocmai în această privinţă

marii maeştri nu pot fi imitaţi sau copiaţi decît de către ei înşişi sau de către cei avansaţi în cunoaşterea idealului şi care cunosc la fel de bine ca şi acei maeştri regulile sau legile naturii pitoreşti şi poetice, deşi le sînt inferiori în ce priveşte înaltul spirit al invenţiei".

În acest citat, cuvintele *de asemenea este o varietate infinită a părţilor* par, la prima vedere, să aibă un oarecare sens, dar el este în întregime anulat de restul paragrafului, toate celelalte pagini fiind pline, potrivit obiceiului, cu descrieri de tablouri.

Cum însă fiecare are dreptul să facă presupuneri în legătură cu ce anume ar putea însemna această descoperire a anticilor, va fi de datoria mea să arăt că ea reprezintă o cheie pentru cunoaşterea profundă a varietăţii, atît în formă cît şi în mişcări. Shakespeare, care avea cea mai adîncă înţelegere a naturii, a rezumat toate farmecele frumuseţii în două cuvinte: VARIETATE INFINITĂ — acolo unde, vorbind despre puterea Cleopatrei asupra lui Antonius, spune:

Nu-s datini să-i răpească
Infinita varietate

(Actul 2, Scena 3)

S-a observat că anticii îşi elaborau doctrinele astfel încît să fie misterioase pentru omul de rînd şi le ţineau secrete faţă de cei care nu aparţineau propriilor lor secte sau societăţi, folosind simboluri şi hieroglife. Lomazzo, în cap. 29, cartea I, scrie: „Grecii, în imitarea antichităţii, au descoperit acea proporţie pe drept cuvînt faimoasă, în care apare adevărata perfecţiune a frumosului cel mai minunat şi a plăcerii încîntătoare; ei au închinat-o, sub forma unei cupe triunghiulare, zeiţei frumosului divin, Venus, din care se naşte întreaga frumuseţe a lucrurilor simple.

Presupunînd că acest pasaj este autentic, nu ne putem oare imagina că este verosimil ca simbolul cupei triunghiulare să fie similar liniei recoman-

date de Michelangelo? Mai ales dacă se poate dovedi că forma triunghiulară a cupei şi linia serpentină însăşi sînt cele mai expresive figuri din cîte se pot concepe pentru a exprima nu numai frumosul şi graţia, ci întreaga *ordine a formelor.*

În relatarea lui Plinius despre vizita făcută de Apelles lui Protogenes există un fapt care întăreşte această presupunere. Nădăjduiesc că-mi este îngăduit să relatez din nou întîmplarea. Aflînd de faima lui Protogenes, Apelles a venit în Rhodos să-l viziteze; negăsindu-l însă acasă, a cerut o scîndură, pe care a desenat o *linie*, spunînd slujnicei că această linie îi va arăta stăpînului cine a venit să-l vadă; nu ni se spune clar ce fel de linie era aceea care putea să-l identifice atît de precis pe unul dintre cei mai străluciţi în meseria sa; dacă ar fi fost o simplă trăsătură (fie ea şi subţire ca un fir de păr, cum pare să creadă Plinius), ea n-ar fi putut indica nicidecum talentul unui mare pictor. Dar dacă presupunem că era o linie de o calitate extraordinară, aşa cum se va vedea că este linia serpentină, Apelles nu putea lăsa o semnătură mai potrivită în omagiul pe care i-l adusese. Cînd s-a întors acasă, Protogenes a priceput despre ce era vorba şi a desenat *o linie şi mai fină, mai expresivă* în ea însăşi, pentru a-i arăta lui Apelles, dacă avea să revină, că a înţeles ce voia să-i spună. Întorcîndu-se curînd, acesta a fost încîntat de răspunsul lăsat de Protogenes, prin care s-a convins că îşi merita renumele; corectînd apoi din nou linia, făcînd-o probabil şi mai elegantă, a plecat. În acest fel poate fi împăcată cu bunul simţ o întîmplare care, aşa cum a fost în general acceptată, n-ar fi putut fi înţeleasă niciodată decît ca o poveste ridicolă.

Să adăugăm la acestea că rareori se întîmplă ca o zeitate egipteană, greacă sau romană să nu poarte un şarpe contorsionat, un corn al abundenţei încovoiat sau vreun alt simbol care prezintă asemenea sinuozităţi. Aşa sînt cele două mici capete ale zeiţei Isis (deasupra bustului lui Hercule, fig. 4, pl. 1), unul încoronat ca un glob între două

coarne, iar celălalt cu un crin.[1] Harpocrates, zeul tăcerii, este şi mai demn de remarcat, avînd un mare corn răsucit care-i creşte din partea laterală a capului, un corn al abundenţei în mînă şi un altul la picioare şi îndemnînd, cu degetul la buze, la păstrarea tăcerii (vezi antichităţile de la Montfaucon); este, de asemenea, demn de remarcat că zeităţile popoarelor barbare şi gotice nu au avut niciodată, şi nici nu au pînă în zilele noastre, vreuna din aceste forme atît de elegante. Cît de total lipsite de asemenea curburi sînt pagodele din China şi cît de îndoielnic e gustul care animă cele mai multe din încercările de pictură şi sculptură ale chinezilor, deşi sînt finisate cu o excesivă minuţiozitate; parcă oamenii n-ar avea decît un singur ochi, aşa apare în aceste lucrări; neajunsul decurge, fără îndoială, din prejudecăţile de care sînt pătrunşi artiştii, copiindu-şi unii altora lucrările, ceea ce anticii par să fi făcut rareori.

Vorbind în general, este evident că anticii au studiat aceste arte altfel decît modernii. Lomazzo pare să fie, în parte, conştient de aceasta, după cum rezultă dintr-o clasificare făcută în cartea sa, la pag. 9: „Există două moduri de a proceda în orice arte şi ştiinţe: unul se numeşte ordinea naturii, iar celălalt ordinea învăţăturii. Natura procedează de obicei începînd cu ceea ce este imperfect, adică particular, şi sfîrşind cu ceea ce este perfect, adică universal. Dacă înţelegerea noastră, căutînd natura lucrurilor, ar respecta ordinea prin care ele sînt puse în evidenţă de natură, aceasta ar fi, neîndoielnic, metoda absolută şi cea mai rapidă din cîte se pot imagina. Căci noi începem să cunoaştem lucrurile pornind de la principiile lor primare şi imediate, iar aceasta nu e numai părerea mea, ci şi a lui Aristotel"; dar neînţelegînd sensul lui Aristotel şi abătîndu-se de la sfatul său, el spune în continuare: „dacă am putea cuprinde

[1] Petalele acestei flori se răsucesc felurit, pe măsură ce cresc, într-un mod foarte plăcut, cum se poate vedea în fig. 43 pl. 1; există însă o floricică ciudată, numită Cyclamen de toamnă (fig. 47), ale cărei petale se răsucesc elegant doar într-o singură parte.

totul în înțelegerea noastră am fi foarte înțelepți, dar acest lucru este *imposibil*" ; iar după ce-și motivează spusele prin cîteva rațiuni obscure, ne anunță că „s-a hotărît să urmeze ordinea învățării", ceea ce au făcut pînă acum, în mod asemănător, toți cei care au scris despre pictură.

Dacă aș fi remarcat pasajul precedent înainte de începerea lucrării de față, probabil că m-ar fi ținut în loc și m-ar fi împiedicat să mă aventurez în ceea ce Lomazzo numește o sarcină imposibilă ; observînd însă din controversele mai sus menționate că în general curentul îmi era potrivnic și că unii adversari îmi luaseră argumentele în derîdere, deși profitau zilnic de avantajele lor și mi le aruncau chiar în față ca pe propriile lor argumente, am început să doresc publicarea unei cărți despre acest subiect ; ca urmare am apelat la cîțiva prieteni, pe care-i socoteam capabili să folosească în locul meu condeiul, și m-am oferit să le furnizez materiale prin viu grai. Constatînd însă că această metodă nu era aplicabilă, căci este greu pentru cineva să exprime ideile altuia, mai ales asupra unui subiect pe care nu-l cunoaște sau care e nou în felul său, am fost nevoit să încerc a găsi acele cuvinte care să corespundă cel mai bine propriilor mele idei, fiind prea avansat pentru a mai abandona proiectul. Așa stînd lucrurile, după ce am asimilat materia cît de bine am putut și am adunat-o sub forma unei cărți, am supus-o judecății unor prieteni, pe sinceritatea și competența cărora mă puteam bizui cel mai bine, urmînd ca în funcție de aprobarea sau condamnarea lor să hotărăsc dacă o voi publica sau o voi distruge. Opinia lor favorabilă asupra manuscrisului fiind însă public cunoscută, am obținut pentru lucrarea mea un credit care a schimbat curînd atitudinea celor care aveau o părere mai bună despre penelul decît despre condeiul meu și a transformat sarcasmele lor în expectativă ; mai ales cînd aceiași prieteni s-au oferit cu amabilitate să se ocupe de tipărirea lucrării. Trebuie să recunosc că sînt deosebit de îndatorat unei anumite persoane pentru corecturile și completările aduse la

cel puțin o treime din text. Din cauza absenței și ocupațiilor acestei persoane, mai multe pagini au ajuns la tipar fără vreo verificare, iar restul cărții a fost controlat ocazional de încă un prieten sau doi. Dacă se vor găsi în text unele greșeli, voi recunoaște imediat că ele îmi aparțin ; mărturisesc că nu-mi prea fac griji în privința lor, cu condiția ca subiectul să poată fi socotit, în ansamblu, util și corespunzător pentru aplicarea sa la adevăr și la natură ; dacă cititorul va considera potrivit să rectifice vreo eroare privind cele două aspecte esențiale, aceasta mă va bucura și va face mare cinste lucrării mele.

INTRODUCERE

Ofer acum publicului o scurtă expunere, însoţită de două gravuri explicative, în care mă voi strădui să arăt ce anume principii există în natură, care ne impun să numim frumoase formele unor corpuri, iar pe ale altora urîte, pe unele graţioase, iar pe altele dimpotrivă ; examinînd mai amănunţit decît s-a făcut pînă acum natura şi diferitele combinaţii ale acelor linii care fac să ne apară în minte ideile întregii varietăţi imaginabile a formelor. Este posibil ca la prima vedere întregul proiect, precum şi gravurile, să pară concepute mai degrabă pentru a glumi şi a deruta, decît pentru a trezi interesul şi a informa ; sînt însă convins că dacă exemplele din natură, la care se fac referiri în această expunere, vor fi analizate cum se cuvine şi examinate pe baza principiilor stabilite în cuprinsul cărţii, se va aprecia că ea este vrednică de o lectură serioasă şi atentă ; şi sînt convins că gravurile vor fi şi ele examinate la fel de atent, cînd se va vedea că în text se fac referiri la aproape fiecare figură în parte (oricît de ciudată ar putea să pară alăturarea lor), cu scopul de a ajuta imaginaţia cititorului, în cazul în care exemplele originale din artă sau din natură nu se află ele însele în faţa lui.

Sper că gravurile mele vor fi considerate în această lumină şi fără să se creadă vreodată că figurile din cuprinsul lor, la care se fac trimiteri în text, au fost puse acolo ca exemple ale

frumosului sau graţiei ; ele au doar rolul de a arăta cititorului ce fel de obiecte trebuie să caute şi să examineze în natură sau în operele marilor maeştri. Figurile mele trebuie considerate deci în aceeaşi lumină ca şi cele desenate de un matematician pentru a conduce la ideea demonstraţiei sale, fără ca vreuna din linii să fie perfect dreaptă sau să aibă acea curbură specială despre care se vorbeşte. Mai mult încă, am fost atît de departe de a urmări graţia încît am ales intenţionat o execuţie cît mai puţin meticuloasă, acolo unde ar fi fost de aşteptat cît mai multă frumuseţe, astfel încît să nu se poată pune accent asupra ilustraţiilor în defavoarea lucrării însăşi. Căci, trebuie să mărturisesc, nu sper ca proiectul meu să se bucure de o atenţie favorabilă din partea celor care au pătruns deja, potrivit gustului vremii, în tainele picturii şi ale sculpturii. Cu atît mai puţin aştept sau doresc să primesc un sprijin din partea acelei categorii de oameni interesaţi să discrediteze orice doctrină care ne poate învăţa să vedem cu proprii noştri ochi.

E de prisos, poate, să remarcăm faptul că unii dintre aceştia din urmă nu numai că sînt cei de care depind primii, dar adesea sînt chiar profesorii şi îndrumătorii lor ; modul în care sînt ei priviţi în străinătate se poate vedea, în parte, într-o reprezentarea burlescă după o gravură publicată de domnul Pond şi desenată, la Roma, de cavalerul Ghezzi (fig. 1 pl. 1 sus).

Această mică lucrare este aşadar dedicată, cu cea mai mare plăcere, acelor cititori a căror judecată nu este robită ideilor preconcepute ; căci asemenea oameni au fost pînă acum îndatoritori faţă de mine şi din partea lor am motive să mă aştept la cea mai mare imparţialitate.

De aceea aş fi bucuros să-i asigur că, oricît de copleşiţi şi intimidaţi ar fi fost de terminologia pompoasă a artei, de cuvintele dificile şi de fastul colecţiilor aparent strălucite de tablouri şi statui, ei se află, atît doamnele cît şi domnii, pe un drum mult mai prielnic pentru a dobîndi o cunoaştere perfectă a frumosului şi eleganţei (atît în

formele artificiale cît și în cele naturale), considerîndu-le într-un mod sistematic, dar în același timp familiar, decît cei supuși regulilor dogmatice, desprinse numai din operele de artă; ba chiar, aș îndrăzni să spun, mai repede și mult mai rațional decît un pictor acceptabil, care s-a lăsat pătruns de aceleași prejudecăți.

Cu cît este mai răspîndită părerea că pictorii și cunoscătorii artei ar fi singurii judecători competenți ai lucrărilor de acest fel, cu atît devine mai necesar să lămurim și să confirmăm pe cît posibil ceea ce a fost doar enunțat în paragraful precedent: nimeni nu poate fi împiedicat de lipsa unor cunoștințe prealabile să se angajeze în această cercetare.

Motivul pentru care domnii nerăbdători să devină experți în tablouri au ochiul mai puțin înzestrat pentru obiectul preocupărilor noastre este acela că toate gîndurile lor au fost mereu solicitate și împovărate, în strădania de a examina și reține diferitele maniere în care sînt pictate tablourile sau biografia, numele și personalitatea maeștrilor, alături de multe alte amănunte ce aparțin laturii mecanice a artei; prea puțin timp au acordat ei pentru a-și desăvîrși ideile pe care s-ar fi cuvenit să le aibă cu privire la înseși obiectele din natură. Căci, însușindu-și astfel și adoptînd primele lor noțiuni numai și numai din imitații și devenind mult prea adesea bigoți, atît în privința defectelor cît și a calităților lor, ei au ajuns cu timpul să ignore total sau, cel puțin, să desconsidere creațiile naturii, pur și simplu fiindcă acestea nu corespund cu ceea ce a pus stăpînire atît de puternic pe gîndirea lor.

Dacă lucrurile n-ar sta cu adevărat astfel, multe tablouri considerate magistrale, care împodobesc acum cabinetele amatorilor de artă de pretutindeni, ar fi fost demult încredințate flăcărilor; nici măcar Venus și Cupidon (fig. 49, pl. 1 sus) nu și-ar fi putut face loc în salonul principal al unui palat.

Este de asemenea evident că nici ochiul pictorului, captivat și el în mare măsură de operele de

artă, poate să nu fie mai apt pentru a primi aceste noi impresii; căci și el este înclinat să urmărească umbra și să piardă substanța. Această greșeală o fac mai ales cei care merg la Roma pentru a-și desăvîrși studiile; desigur că ei vor prelua fără nici o grijă mentalitatea molipsitoare a cunoscătorului de artă și nu pe aceea a pictorului; și pe măsură ce ajung astfel tot mai puțin pricepuți în propria lor artă, devin niște cunoscători tot mai competenți. Ca o confirmare a acestui paradox aparent, s-a observat mereu la licitațiile de tablouri că pictorii cei mai proști se întîmplă să fie cei mai profunzi judecători și li se acordă încredere, probabil numai datorită dezinteresului lor.

Mă tem că multe din cele spuse de mine vor părea mai mult ca un resentiment, ca o intenție de a infirma obiecțiile celor care nu prea sînt dispuși să privească în lumina cea mai favorabilă greșelile acestei cărți, decît ca fiind destinate, cum spuneam, cititorilor care nu sînt pictori și nici cunoscători ai artei. Voi fi destul de sincer pentru a recunoaște că poate fi și ceva adevărat aici; dar, în același timp, nu pot admite că acesta ar fi fost un motiv suficient pentru a-mi asuma riscul de a ofensa pe cineva; n-am făcut-o din nici o altă considerație decît aceea enunțată deja și care este foarte importantă pentru scopul urmărit. Mă refer la înfățișarea în culorile cele mai vii a modificărilor surprinzătoare suferite aparent de obiecte, ca urmare a părerilor preconcepute și a prejudecăților dobîndite... sînt greșeli de care trebuie să se ferească cu strășnicie cei care vor să învețe să vadă obiectele cu adevărat!

Deși exemplele date pînă acum sînt destul de clare, este cu siguranță adevărat (ca o confirmare în plus, precum și pentru consolarea celor care se pot simți puțin ofensați de cele spuse) că pictorii, indiferent de renumele lor, sînt, dintre toți oamenii, principalii reprezentanți ai puterii aproape de neînvins a prejudecății.

Ce sînt așa-numitele maniere, proprii chiar și celor mai mari maeștri și care, după cum se știe, se deosebesc atît de mult între ele și toate față de

natură, dacă nu tot atîtea dovezi puternice ale ataşamentului lor nezdruncinat faţă de neadevăr, preschimbat în ochii lor, pe baza propriilor păreri neclintite, în adevăr sigur? Rubens, după toate probabilităţile, ar fi fost dezgustat de maniera aridă a lui Poussin, ca şi Poussin de maniera extravagantă a lui Rubens. Şi mai uimitoare sînt prejudecăţile unor artişti inferiori în favoarea imperfecţiunilor din propriile lor opere. Cît de ageră le e privirea cînd e vorba să remarce greşelile altora şi, în acelaşi timp, cît sînt de orbi faţă de propriile lor greşeli! Ar fi, într-adevăr, foarte bine pentru noi toţi dacă vreun aducător-aminte din istorisirile lui Gulliver ne-ar putea sta alături, pentru a ne aminti la fiecare pas în ce măsură prejudecata şi încăpăţînarea ne pervertesc vederea.*

Sper că din cele spuse reiese că aceia care nu au nici un fel de idee preconcepută, provenită fie din propria lor practică, fie din lecţiile altora, sînt şi cei mai potriviţi să judece adevărul principiilor expuse în paginile ce urmează. Fiind însă posibil ca nu fiecare să fi avut ocazia de a cunoaşte direct exemplele date, voi oferi unul familiar, care poate servi drept indicaţie pentru a observa alte o mie de exemple. Ochiul se împacă, treptat, chiar şi cu o haină urîtă, pe măsură ce ea ajunge la modă, dar se plictiseşte de ea şi îi displace din nou de îndată ce se demodează şi alta îi ia locul. Iată ce nestatornic e gustul, cînd nu are la bază principii solide!

V-am mărturisit intenţia de a examina amănunţit varietatea liniilor care ne fac să concepem ideile corpurilor şi care trebuie considerate, desigur, ca fiind desenate numai pe corpurile solide şi opace; cu toate acestea, strădania de a ne forma o idee cît mai precisă despre interiorul *acestor suprafeţe, dacă-mi este permis să mă exprim astfel, ne va fi de mare ajutor în desfăşurarea cercetării noastre.*

Ca să mă fac bine înţeles, să ne închipuim că fiecare obiect pe care-l luăm în considerare ar fi

* *Flapper*, în „Călătoriile lui Gulliver" de Jonathan Swift — personaj care trezeşte pe cineva din visare, îi aminteşte ceva (n.t.).

golit de conţinutul său, astfel încît să nu-i rămînă decît un înveliş, o cochilie subţire, care să corespundă exact, atît în suprafaţa sa internă cît şi în cea externă, cu forma obiectului însuşi; să presupunem, [illegible] suprafaţa, că acest înveliş subţire ar fi alcătui[illegible]ciodată văzute [illegible] fine, strîns unite şi la fel de clar [illegible] aici acest desen dacă ochiul le-ar observa dinafară sau dinăuntru; vom constata atunci că reprezentările celor două suprafeţe ale cochiliei vor coincide în mod firesc. Acelaşi cuvînt, înveliş, ne va face să vedem întocmai ambele suprafeţe.

Se va observa că folosirea acestei închipuiri, cum ar putea-o unii numi, este foarte importantă în desfăşurarea lucrării noastre; cu cît vom concepe mai adesea obiectele după modelul cochiliei, cu atît ne vom uşura mai mult şi vom defini mai bine reprezentarea fiecărei părţi a suprafeţei obiectului privit, dobîndind astfel o mai deplină cunoaştere a întregului căruia îi aparţin, căci imaginaţia va pătrunde în mod natural în spaţiul gol dinăuntrul acestui înveliş şi de acolo, ca dintr-un punct central, va privi întregul din interior şi va evidenţia atît de puternic părţile corespondente opuse încît va reţine ideea întregului şi ne va face să stăpînim sensul fiecărui aspect al obiectului, ca şi cum i-am da înconjur şi l-am privi dinafară.

Ne putem forma astfel cea mai completă idee despre sferă, imaginîndu-ne un număr infinit de raze drepte, la fel de lungi, care pornesc dintr-un centru, ca dintr-un ochi, şi se răspîndesc uniform în toate direcţiile, circumscrise sau încinse la cealaltă extremitate de fire sau linii circulare, strîns legate între ele, formînd un adevărat înveliş sferic.

În modul obişnuit de a privi un obiect opac oarecare ni se impune numai acea parte a suprafeţei lui care este situată în faţa ochiului, în vreme ce partea opusă, ca şi oricare altă parte a suprafeţei, rămîne în acel moment în afara percepţiei; cea mai mică mişcare făcută pentru a cunoaşte orice altă latură a obiectului modifică prima noastră reprezentare, din lipsa acelei conexiuni între cele două idei pe care ne-ar fi dat-o,

în mod natural, cunoaşterea completă a întregului, dacă l-am fi considerat mai înainte în celălalt mod.

Faptul de a privi obiectele do[illegible] nişte înveluşuri alcătuite din linii are [illegible] de [illegible] că pe această cale obţinem o ide[illegible] de maniera [illegible]mpletă despre ceea ce se numeşte [illegible] mai uimitoare [illegible] figuri, în cadrul unor limite cît se poate de înguste, luînd în considerare numai desenele făcute pe hîrtie. Căci în exemplul sferei, prezentat mai sus, fiecare din firele circulare imaginare are dreptul să fie considerat un contur al sferei, la fel de bine ca şi cele care despart jumătatea vizibilă de cea invizibilă ; presupunînd că ochiul se mişcă uniform în jurul sferei, aceste fire vor îndeplini, pe rînd, cu aceeaşi regularitate, rolul de contur (în sensul îngust şi limitat al cuvîntului) ; în clipa în care unul din fire va deveni vizibil pe una din părţile sferei, în timpul acestei mişcări a ochiului, firul opus se va pierde şi va dispare de cealaltă parte. Cel care se va strădui să dobîndească noţiuni perfecte ale distanţelor, relaţiilor şi opoziţiilor dintre mai multe puncte şi linii materiale de pe suprafaţa figurilor, chiar şi a celor mai neregulate, va ajunge cu timpul să şi le amintească, atunci cînd obiectele înseşi nu se află în faţa lui, iar ele vor fi la fel de puternice şi de perfecte ca şi noţiunile celor mai simple şi regulate forme, cum sînt cuburile şi sferele, şi vor fi de mare folos celor care compun şi desenează din imaginaţie, iar celor care desenează după natură le vor da o mai mare corectitudine.

Acesta este aşadar modul în care aş dori ca cititorul să-şi stimuleze cît mai mult imaginaţia, privind fiecare obiect ca şi cum ochiul său s-ar afla înăuntru. Liniile drepte fiind uşor de conceput, dificultatea de a urma această metodă în ce priveşte formele cele mai simple şi regulate va fi mult mai mică decît s-ar crede ; mai largă va fi aplicarea ei la formele compuse, cum se va arăta mai complet cînd vom ajunge să vorbim despre compoziţie.

Dar, deoarece fig. 2 pl. 1 st. poate fi de un deosebit folos tinerilor desenatori în studiul formei umane, cea mai complexă şi mai frumoasă între toate, arătîndu-le un procedeu mecanic de a obţine pe suprafaţa ei punctele opuse, care nu pot fi niciodată văzute în acelaşi timp, se cuvine să explicăm aici acest desen, ceea ce poate da mai multă greutate celor afirmate pînă acum.

Figura reprezintă mulajul în ceară al unui tors, cu o sîrmă trecută vertical prin centru, o alta perpendiculară pe prima, intrînd în corp prin faţă şi ieşind prin mijlocul spatelui, şi oricîte alte sîrme se va socoti necesar, paralele cu primele şi egal depărtate de ele şi una faţă de alta, aşa cum este marcat în figură prin mai multe puncte. Aceste fire trebuie să fie lăsate atît de libere încît să poată fi scoase după plac, nu însă înainte ca toate părţile lor care ies înafară din ceară să fi fost pictate cu atenţie, pînă la suprafaţa cerii, cu altă culoare decît a părţilor dinăuntru.

În felul acesta, conţinuturile orizontale şi verticale ale acelor părţi ale corpului prin care au trecut sîrmele (mă refer la distanţele dintre punctele opuse de pe suprafaţa acestor părţi) pot fi cunoscute exact şi comparate între ele, iar acolo unde sîrmele au străpuns ceara, micile orificii rămase pe suprafaţa ei vor marca punctele corespondente opuse de pe musculatura externă a corpului, pentru a ne ajuta să ajungem la o înţelegere mai rapidă a tuturor părţilor care apar. Aceste puncte pot fi marcate pe o statuie din marmură, în proporţii corect utilizate.

Metoda cunoscută şi folosită multă vreme pentru transpunerea mai exactă şi mai rapidă, la scară redusă, a unor desene după picturi de dimensiuni mari, precum şi pentru gravuri sau pentru mărirea desenelor, pentru a picta plafoane şi cupole (prin trasarea unor linii perpendiculare astfel încît să formeze pe hîrtia desenată pentru copie acelaşi număr de pătrate cîte s-au trasat mai întîi în original, fiecare parte a picturii fiind astfel văzută mecanic şi transpusă cu uşurinţă) poate fi considerată, pe bună dreptate, asemănătoare cu

cea propusă aici, numai că una este aplicată unei suprafețe plane, iar cealaltă unui corp solid, noua metodă, diferită ca aplicare, putînd fi mai utilă și mai cuprinzătoare decît cea veche.

A sosit însă momentul să pun punct acestei introduceri. Voi trece la analiza principiilor fundamentale, general recunoscute ca sursă a eleganței și a frumosului, atunci cînd sînt corect asociate, în compozițiile de orice fel ; și voi evidenția cititorilor mei rolul deosebit al fiecăruia, în acele compoziții de natură și din artă care par să placă ochiului și să-l încînte *în cel mai înalt grad, conferind grația și frumusețea care reprezintă tema acestei cercetări. Principiile la care mă refer sînt CONVENIENȚA, VARIETATEA, UNIFORMITATEA, SIMPLITATEA, COMPLEXITATEA și CANTITATEA ;* toate cooperează în producerea frumosului, corectîndu-se uneori și înfrînîndu-se unul pe altul.

Capitolul I

Despre CONVENIENȚĂ



Conveniența sau adecvarea părților la scopul pentru care arta sau natura au creat fiecare lucru în parte este primul principiu care trebuie avut în vedere, fiind de cea mai mare însemnătate pentru frumusețea întregului. Faptul este atît de evident încît însuși simțul văzului, marea poartă a frumosului, este puternic influențat de principiul convenienței ; în asemenea măsură încît, dacă intelectul apreciază ca frumoasă o formă care are o astfel de valoare, deși din toate celelalte considerente ea nu este așa, ochiul devine insensibil la lipsa frumosului și chiar începe să fie încîntat, mai ales după ce s-a familiarizat timp îndelungat cu ea.

Este bine știut, pe de altă parte, că se întîmplă adesea ca forme de o mare eleganță să dezguste ochiul prin faptul că sînt impropriu aplicate. Astfel, coloanele torsionate sînt fără îndoială decorative, dar ele exprimă ideea de slăbiciune și, de aceea, displac întotdeauna cînd sînt folosite impropriu pentru a susține ceva masiv sau greoi.

Volumele și proporțiile obiectelor sînt guvernate de principiul convenienței și al concordanței părților. El a stabilit mărimea și proporția scaunelor și meselor, ale uneltelor și mobilierului de tot felul. El a fixat dimensiunile stîlpilor, arcelor și ale altor elemente de susținere a greutăților mari, reglementînd astfel toate ordinele arhitecturii, precum și mărimea ferestrelor și ușilor etc.

Astfel, oricît de mare ar fi o clădire, treptele scărilor sau pervazurile de la ferestre trebuie menținute la înălțimile lor uzuale, căci altfel ar pierde, odată cu adecvarea, și frumusețea ; de asemenea, în construcțiile navale dimensiunile fiecărei părți sînt determinate și reglementate de adecvarea la navigație. Atît de strîns legate sînt cele două idei încît despre un vas care navighează bine marinarii spun întotdeauna : este o frumusețe !

Dimensiunile generale ale părților corpului omenesc sînt astfel adaptate funcțiilor cărora le sînt destinate. Trunchiul este cel mai voluminos, datorită mărimii organelor conținute, iar coapsa e mai groasă decît gamba, căci trebuie să pună în mișcare și gamba și laba piciorului, pe cînd gamba acționează numai asupra labei ș.a.m.d.

De asemenea, concordanța părților constituie și deosebește în mare măsură caracteristicile obiectelor ; de exemplu, forma corporală a calului de curse diferă de aceea a calului de luptă în ce privește calitatea sau caracterul, la fel de mult ca și Hercule față de Mercur.

Calul de curse, avînd toate părțile trupului astfel dimensionate încît să corespundă cel mai bine cerințelor vitezei, capătă din această cauză caracteristicile corespunzătoare acestui tip de frumusețe. Pentru exemplificare, să presupunem că frumosul cap și gîtul grațios al calului de luptă ar fi puse pe umerii calului de curse, în locul gîtului drept și greoi al acestuia ; schimbarea ar produce un efect neplăcut și o deformare, în loc să adauge frumusețe, căci judecata ar condamna-o ca improprie.

În statuia lui Hercule de Glicon (fig. 3 pl. 1) toate părțile sînt făcute să corespundă desăvîrșit finalității : forța supremă a construcției unui corp omenesc. Spatele, pieptul și umerii au oase enorme și o musculatură adecvată forței active care se bănuiește în membrele superioare ; cum însă pentru părțile inferioare se cerea o forță mai mică, acest sculptor inteligent a redus treptat, către picioare, mărimea mușchilor, în pofida oricărei

reguli moderne de amplificare a proporției tuturor părților ; din această cauză, el a dat gîtului o circumferință mai mare decît a oricărei părți a capului (fig. 4. pl. 1) ; altminteri, figura ar fi fost împovărată cu o greutate de prisos, care ar fi diminuat forța și, în consecință, frumusețea ei caracteristică.

Asemenea greșeli înșelătoare, care dovedesc superioritatea cunoștințelor anatomice, ca și inteligența artiștilor din antichitate, nu pot fi observate la copiile ieftine din Hyde Park. Au știut cum să corecteze aparentele *disproporții* din întruchiparea geniului saturnian !

Aceste cîteva exemple pot fi suficiente pentru a da cititorului o idee despre ce înțeleg eu prin frumusețea corespondenței sau conveniență.

Capitolul II

Despre VARIETATE

Cît de mare este rolul varietății în producerea frumosului se poate vedea în aspectele ornamentale ale naturii.

Formele și culorile plantelor, ale florilor și frunzelor, motivele zugrăvite pe aripile fluturilor, cochiliile scoicilor etc. par să nu aibă alt rost decît să dea ochiului plăcerea varietății.

Toate simțurile sînt satisfăcute de ea, după cum toate se împotrivesc monotoniei. Urechea este la fel de lezată auzind neîncetat aceeași notă, ca și ochiul țintuit asupra unui punct sau la vederea unui zid orb.

Totuși, cînd ochiul este suprasaturat de o serie de elemente variate, el se simte ușurat la vederea unui anumit grad de monotonie ; chiar spațiul plan devine agreabil și, dacă e introdus judicios, în contrast cu varietatea, îi adaugă și mai multă varietate.

Am în vedere în acest caz, ca și în toate celelalte, varietatea echilibrată ; căci varietatea fără organizare și fără scop este confuzie și diformitate.

Observați că o diminuare treptată este un fel de variație care produce frumosul. Piramida, care se reduce de la bază către vîrf, precum și spirala sau voluta, care descrește treptat către centru, sînt forme frumoase. Și obiectele care par numai astfel, deși în realitate nu sînt diminuate, au aceeași frumusețe : așa sînt vederile în perspectivă, mai ales asupra clădirilor, întotdeauna plăcute ochiului.

Corăbioara desenată între figurile 41 și 48 (pl. 1 dr.), presupunînd că s-ar deplasa de-a lungul țărmului, la același nivel cu ochiul, ar avea partea de sus și cea de jos limitate de două linii mereu echidistante (ca în cazul A) ; dar dacă nava ar porni în larg, liniile de sus și de jos ar părea că deviază și că se întîlnesc încetul cu încetul (ca în cazul B) în punctul C, pe linia unde se întîlnesc cerul și apa, linie numită orizont. În felul acesta cred că modul în care perspectiva aduce un plus de frumusețe, modificînd aparent forme care altminteri sînt invariabile, ar putea fi accesibil, în mare parte, și celor care n-au studiat perspectiva.

Capitolul III

Despre UNIFORMITATE, REGULARITATE sau SIMETRIE

S-ar putea crede că cele mai multe din efectele frumosului rezultă din simetria părţilor într-un obiect, care este plăcută. Sînt însă convins că această noţiune larg răspîndită va apărea curînd puţin sau deloc întemeiată.

E adevărat că obiectul poate avea însuşiri de cea mai mare importanţă, cum sînt convenienţa, concordanţa părţilor şi utilitatea, şi totuşi să nu răspundă decît în mică măsură finalităţii de a place ochiului numai şi numai pe temeiul frumosului.

Avem într-adevăr în noi, încă din copilărie, o pasiune a reproducerii ; imitaţia este adesea o distracţie şi, totodată, o surpriză pentru ochi, iar exactitatea cópiilor îl încîntă, dar atunci se impune întotdeauna pasiunea superioară a varietăţii, imitaţia devenind curînd plictisitoare.

Dacă uniformitatea figurilor, a părţilor sau a liniilor ar fi cu adevărat principala cauză a frumosului, atunci cu cît aparenţele lor ar fi mai uniforme, cu atît mai mare ar fi plăcerea oferită ochiului. Departe însă de a fi aşa ; din moment ce mintea a fost satisfăcută de faptul că părţile îşi răspund una alteia cu exactitate, astfel încît să asigure întregului caracterul de adecvare la funcţia de a sta, de a se mişca, de a se scufunda, de a pluti sau de a zbura etc., fără a-şi pierde echilibrul, ochiul se va bucura să vadă obiectul cu o

altă orientare şi într-un alt loc, astfel încît aceste aparenţe uniforme să varieze.

De aceea, profilul celor mai multe obiecte, ca şi al chipului omenesc, este mai plăcut decît imaginile lor frontale.

Este clar, aşadar, că sursa plăcerii nu constă în a vedea asemănarea exactă şi corespondenţa părţilor, ci în a şti că se întîmplă astfel datorită adecvării la scop şi la funcţie. Căci atunci este considerat mai atrăgător capul unei femei frumoase, cînd el este uşor întors într-o parte, ceea ce reduce din asemănarea exactă a celor două jumătăţi ale feţei, şi puţin înclinat, abătîndu-se astfel şi mai mult de la liniile drepte şi paralele ale unei vederi frontale. Aceasta este ceea ce se numeşte o atitudine graţioasă a capului.

Evitarea regularităţii este o regulă constantă a compoziţiei în pictură. Cînd privim o clădire sau, în general, un obiect din natură, stă în puterea noastră ca prin schimbarea locului să avem acea vedere care ne place mai mult ; în consecinţă, dacă este lăsat să aleagă după plac, pictorul va prefera să privească din unghi mai degrabă decît din faţă, aceasta fiind vederea cea mai plăcută ochiului ; căci regularitatea liniilor dispare prin fuga în perspectivă, fără a se pierde ideea convenienţei. Dacă e obligat, prin forţa lucrurilor, să redea faţada unei clădiri, cu toate egalităţile şi paralelismele ei, de cele mai multe ori pictorul sparge (acesta este termenul folosit) asemenea aparenţe dezagreabile, punîndu-i în faţă un copac sau umbra unui nor imaginar sau alt obiect care poate răspunde aceleiaşi intenţii de a adăuga varietate, ceea ce echivalează cu înlăturarea uniformităţii.

Dacă obiectele uniforme ar fi plăcute, de ce ar mai exista atunci atîta preocupare pentru a da contrast şi varietate tuturor părţilor unei statui ?

Portretul lui Henric al VIII-lea (fig. 72 pl. 2) ar fi de preferat figurilor rafinat contrastate ale lui Guido sau Correggio, balansul uşor al lui Antinous (fig. 6 pl. 1) ar trebui să se supună atitudinii rigide şi drepte a profesorului de dans (fig. 7 pl. 1), iar contururile uniforme ale muşchilor din

ilustrațiile tratatului despre proporții al lui Albrecht Dürer (fig. 55 pl. 1) ar avea mai mult gust decît acelea ale vestitului fragment de sculptură antică din care Michelangelo a învățat atît de mult în ce privește măiestria grației (fig. 54 pl. 1).

Pe scurt, tot ceea ce apare adecvat și propriu marilor scopuri satisface întotdeauna mintea și, din acest motiv, place.

Același lucru se poate spune și despre uniformitate. O considerăm necesară, într-o anumită măsură, pentru a ne da ideea repausului și a mișcării, fără să se ajungă însă la pierderea echilibrului. Dar cînd asemenea scopuri pot fi realizate la fel de bine prin elemente mai neregulate, ochiul va simți întotdeauna o satisfacție mai mare, datorită varietății.

Cît de plăcută este ideea de stabilitate transmisă ochiului la vederea unei mese sprijinite elegant pe trei labe cu gheare, a celor trei picioare ale unei lămpi de ceai sau a vestitului trepied antic!

Vedeți, așadar, că regularitatea, uniformitatea sau simetria plac numai atunci cînd au rolul de a sugera conveniența.

Capitolul IV

Despre SIMPLITATE sau CLARITATE

Simplitatea fără varietate este cu totul neinteresantă și, în cel mai bun caz, aproape că displace; cînd i se asociază însă varietatea, ea place, deoarece sporește plăcerea varietății, dînd ochiului posibilitatea să se bucure în voie de ea.

Nu există obiect alcătuit din linii drepte care să aibă atît de multă varietate cu atît de puține părți, cum este piramida: variația constantă, treptat de la bază în sus, indiferent de unde ar fi privită (fără a da impresia de monotonie cînd o privim de jur-împrejur), a făcut ca piramida să fie prețuită în toate timpurile și preferată conului, care din toate unghiurile apare aproape la fel, căpătînd variație numai prin lumină și umbră.

Turlele, monumentele și multe compoziții în pictură și sculptură sînt supuse formei conice sau celei piramidale, care, datorită simplității și varietății lor, reprezintă conturul cel mai preferabil. Din același motiv, statuile ecvestre plac mai mult decît figurile izolate.

Autorii — căci este vorba de trei artiști care au lucrat împreună — ai celui mai frumos grup statuar din cîte s-au realizat vreodată în antichitate sau în vremurile moderne (mă refer la Laocoon și cei doi fii ai săi) au preferat să fie învinuiți de absurditatea de a-i fi făcut pe fii la jumătate din mărimea tatălui (deși după toate celelalte trăsături ei sînt reprezentați ca adulți), decît să nu dea compoziției conturul unei piramide (fig. 9 pl. 1).

De aceea, dacă s-ar cere unui meşter priceput să facă o ladă din lemn pentru a o apăra de distrugerile vremii sau pentru a fi bine transportată, ochiul l-ar face să-şi dea repede seama că întreaga compoziţie s-ar adapta şi ar fi uşor de ambalat într-o ladă de formă piramidală.

Turlele şi alte asemenea elemente arhitecturale au fost în general construite în alt fel decît de formă conică, pentru a nu mai avea acea simplitate excesivă, iar bazele lor circulare au fost înlocuite, de dragul uniformităţii, bănuiesc, cu poligoane avînd un număr diferit de laturi, dar întotdeauna cu soţ. Se poate spune însă că aceste forme au fost anume alese de arhitect, în raport cu conul, astfel încît întreaga compoziţie să se înscrie în limitele sale.

Totuşi, numerele fără soţ prezintă, după părerea mea, un avantaj faţă de cele cu soţ, varietatea fiind mai plăcută decît uniformitatea, cînd amîndouă răspund aceluiaşi scop ; ca şi în cazul în care cele două poligoane pot fi circumscrise de acelaşi cerc sau, cu alte cuvinte, cele două compoziţii pot fi cuprinse de acelaşi con.

Nu pot să nu remarc faptul că natura, în toate plăsmuirile ei fanteziste, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel, unde pare lipsit de importanţă dacă au fost preferate numerele pare sau cele impare de diviziuni, le foloseşte de cele mai multe ori pe cele impare ; de exemplu, în contururile dantelate ale frunzelor, florilor etc.

Tot astfel, ovalul, datorită varietăţii lui asociate cu simplitatea, este de preferat cercului, la fel ca şi triunghiul pătratului sau piramida cubului ; subţiată la un capăt, ca un ou, şi căpătînd astfel mai multă varietate, această figură este aleasă de creatorul întregii diversităţi a firii pentru a închide în ea trăsăturile unei feţe frumoase.

Cînd ovalul are o porţiune conică ceva mai dezvoltată decît oul, el devine, în mod şi mai clar, un compus al celor două figuri care sînt cele mai simple şi, în acelaşi timp, cele mai variate. Aceasta este forma ananasului (fig. 10 pl. 1 sus), pe care natura a pus-o în valoare în mod deosebit, aplicîndu-i ornamente de mozaic bogat, compuse din linii serpentine contrastante, iar „pipele", cum numesc grădinarii părţile acestui fruct (fig. 11 pl. 1 sus), capătă mai multă varietate prin cele două cavităţi, cu cîte o proeminenţă rotundă în fiecare.

Dacă s-ar fi putut găsi o formă simplă mai elegantă, probabil că un arhitect inteligent ca Sir Christopher Wren n-ar fi ales ananasul pentru cele două terminaţii laterale faţadei catedralei St. Paul ; şi poate că globul şi crucea cu care culminează cupola, deşi alcătuiesc o figură frumos variată, n-ar fi fost preferate în această situaţie dacă n-ar fi existat un motiv religios.

Vedem astfel că simplitatea conferă frumuseţe chiar şi varietăţii, făcînd-o mai uşor inteligibilă ; ea ar trebui studiată mereu în operele de artă, întrucît ajută la evitarea confuziei în formele eleganţei, aşa cum se va arăta în capitolul următor.

Capitolul V

Despre COMPLEXITATE

O minte activă tinde mereu să fie folosită. Urmărirea unui țel reprezintă esența vieții noastre și este o sursă de plăcere, dincolo de orice alte considerente. Apariția oricărei dificultăți, care întrerupe un timp urmărirea țelului, dă un fel de imbold minții, intensifică plăcerea și face ca ceea ce altminteri ar fi un efort penibil și un chin să devină un joc și o destindere.

Care ar fi bucuriile vînătorii, ale pescuitului și ale multor alte distracții îndrăgite, fără frecventele întorsături, dificultăți și dezamăgiri ce apar mereu pe parcurs ? Cît de trist se întoarce vînătorul cînd iepurele n-a respectat regulile jocului, dar cît de însuflețit și voios este el, dacă un iepure bătrîn și viclean i-a amăgit și i-a întrecut pe cîini !

Această înclinație către urmărirea în sine este înrădăcinată în noi și, fără îndoială, corespunde unor scopuri necesare și utile. Animalele o au, în mod evident, din instinct. Copoiului nu-i place jocul prea repede terminat ; chiar și pisicile vor risca s-și piardă prada pentru a putea s-o vîneze din nou. Rezolvarea celor mai dificile probleme este un efort plăcut pentru minte ; alegoriile și ghicitorile, prin natura lor spirituală, oferă minții prilejul de a se distra ; cît de mare este plăcerea cu care urmărim firul strîns al unei piese sau al unui roman, plăcere care crește mereu, pe măsură ce intriga se complică, și sfîrșește într-o satisfacție

totală, în momentul în care intriga s-a rezolvat în modul cel mai clar cu putință !

O asemenea încîntare oferă ochiului drumurile cotite, rîurile cu meandre și toate obiectele ale căror forme, după cum vom vedea mai departe, sînt compuse în special din ceea ce eu numesc *linii sinuoase* și *serpentine*.

Voi defini așadar complexitatea formei ca fiind acea proprietate a liniilor componente *de a purta ochiul într-un fel de cursă antrenantă*, proprietate îndreptățită, datorită plăcerii pe care o oferă spiritului, la titlul de frumusețe ; se poate spune, pe bună dreptate, că sursa ideii de grație se află în acest principiu, în mod mai direct decît în celelalte cinci, cu excepția varietății ; ea îl include într-adevăr, ca și pe toate celelalte.

Pentru a constata că această observație are o bază reală în natură, vor fi necesare toate argumentele pe care cititorul și le va putea aduce singur, precum și cele care-i vor fi sugerate aici.

Pentru a pune problema într-o lumină ceva mai clară, exemplul familiar al unui cric obișnuit cu mișcare circulară poate servi scopului nostru mai bine decît o formă mai elegantă ; să luăm ca auxiliar fig. 14 pl. 1 sus, care reprezintă ochiul privind un șir de litere, de la distanța normală a lecturii, și stăruind cu cea mai mare atenție asupra literei din mijloc, A.

Cînd citim, se poate presupune că din centrul ochiului și pînă la litera privită mai întîi ar fi trasată o rază care s-ar mișca succesiv odată cu el, de la o literă la alta, pe întreaga lungime a rîndului ; dacă ochiul se oprește însă asupra unei anumite litere, A, pentru a o observa mai mult decît pe celelalte, ele vor fi văzute din ce în ce mai puțin clar, în funcție de depărtarea la care sînt situate de o parte și de alta a lui A, așa cum se arată în figură ; iar cînd ne străduim să vedem toate literele dintr-un rînd la fel de clar, ca și cum le-am cuprinde dintr-o singură privire, raza imaginară trebuie să-l parcurgă foarte rapid, în ambele sensuri. Astfel, cu toate că ochiul, strict vorbind, poate acorda acestor litere atenția cuvenită

numai rînd pe rînd, uşurinţa şi iuţeala uimitoare cu care el îndeplineşte această sarcină ne permit să cuprindem destul de bine cu privirea spaţii considerabile, ca şi cum le-am vedea dintr-odată.

Aşadar, vom presupune întotdeauna o astfel de rază principală mişcîndu-se împreună cu ochiul şi urmărind părţile fiecărei forme pe care vrem s-o examinăm cît mai amănunţit cu putinţă ; iar cînd vrem să urmărim cu exactitate traseul unui corp în mişcare, trebuie să presupunem întotdeauna că această rază se mişcă odată cu corpul.

Considerînd formele în acest fel, se va vedea că atît în *repaus* cît şi în *deplasare* ele pun în *mişcare* această rază imaginară, de fapt însuşi ochiul, afectîndu-l *prin aceasta* într-un mod mai mult sau mai puţin *plăcut*, potrivit *configuraţiilor* şi *mişcărilor* lor diferite. În cazul cricului, de exemplu, fie că ochiul (odată cu această rază imaginară) coboară încet de-a lungul barei pe care e fixată greutatea, fie că el urmăreşte mişcarea lentă a greutăţii însăşi, oboseala minţii şi plictiseala sînt aceleaşi ; şi fie că aleargă în jurul cadrului circular al volanului, cînd cricul este oprit, fie că urmăreşte cu vioiciune unul din puncte în mişcarea sa circulară, cînd cricul se învîrte, efectul ameţitor este aproape acelaşi. Senzaţia noastră se va deosebi însă mult de aceste două impresii neplăcute, dacă vom observa axul spiralat în care e fixată roata dinţată (fig. 15 pl. 1 st.), căci el place întotdeauna, fie în repaus, fie în mişcare şi indiferent dacă mişcarea este lentă sau rapidă.

În repaus, această însuşire reiese din imaginea şnurului răsucit în jurul unei baghete (reprezentată la marginea fig. 15), care a constituit un ornament tradiţional în sculptura ramelor, a ancadramentelor de şemineuri sau a tocurilor de uşi, numit de sculptori *ornamentul baghetei şi al panglicii ;* cînd bagheta din mijloc lipseşte, ornamentul se numeşte *şnur de margine ;* amîndouă se pot vedea în aproape toate casele celor din lumea bună.

Mult mai intensă este însă plăcerea prilejuită ochiului de acelaşi element *în mişcare.* Nu pot să uit ce mare atenţie îi acordam pe vremea cînd

eram foarte tînăr, mişcarea lui captivantă trezindu-mi aceeaşi senzaţie pe care o simţeam la vederea unui contradans, deşi aceasta din urmă era poate şi mai încîntător ; mai ales cînd ochiul meu urmărea cu nesaţ evoluţiile solistei, în toate unduirile figurii de dans, care vrăjeau privirea, căci raza imaginară de care am vorbit dansa tot timpul împreună cu ea.

Acest singur exemplu poate fi suficient pentru a lămuri ce înţeleg eu prin *frumuseţea complexităţii compuse a formei* şi de ce se poate spune, pe bună dreptate că ea *antrenează* privirea într-un fel de *urmărire.*

Un alt exemplu foarte edificator îl constituie părul capului, care, desenat în primul rînd ca un ornament, are această calitate în mai mică sau mai mare măsură, potrivit formei sale naturale sau celei pe care i-o dă arta. Cel mai încîntător este părul lung, cîrlionţat, iar numeroasele ondulări contrastante ale şuviţelor, natural întrepătrunse, farmecă ochiul prin plăcerea parcurgerii, mai cu seamă cînd sînt puse în mişcare de o adiere uşoară. Poetul o ştie la fel de bine ca şi pictorul şi a descris adesea buclele unduind zburdalnic în bătaia vîntului.

Dar, pentru a arăta cum trebuie evitat excesul în complexitate, ca şi în privinţa celorlalte principii, acelaşi păr în smocuri încîlcite va produce cea mai neplăcută impresie, căci ochiul va fi derutat şi nu-şi va mai găsi drumul, incapabil să urmărească atîtea linii confuze şi încurcate. Cu toate acestea, moda pe care au adoptat-o doamnele în prezent, de a purta o parte a părului împletit la spate, ca nişte şerpi încolăciţi, care se îngroaşă în partea de sus, se subţiază în faţă şi se armonizează firesc cu forma părului prins cu ace în creştet, este cît se poate de pitorească. Această împletire a părului în şuviţe variate reprezintă un mod iscusit de a menţine complexitatea în limitele frumosului.

Capitolul VI

Despre CANTITATE

Formele de mari dimensiuni, chiar dacă sînt urît alcătuite, ne vor atrage totuşi atenţia şi ne vor trezi admiraţia, datorită imensităţii lor.

La vederea uriaşelor stînci informe simţim o plăcere cutremurătoare, iar vastul ocean ne copleşeşte prin necuprinsul său ; dar cînd ni se înfăţişează în cantităţi mari forme ale frumosului plăcerea produsă sufletului este sporită, iar cutremurarea se preschimbă în veneraţie.

Cît de solemne şi plăcute ochiului sînt pîlcurile de copaci înalţi sau marile biserici şi palate ! Chiar şi un stejar care creşte izolat, nu devine el oare, ajuns la maturitate, un stejar venerabil ?

Castelul Windsor este un exemplu strălucit al efectului cantităţii. Imensitatea celor cîteva corpuri de clădire este izbitoare, dînd ochiului o impresie de măreţie extraordinară, atît de la distanţă, cît şi de aproape. Cantitatea este aceea care, împreună cu simplitatea, face din acest castel una dintre cele mai frumoase clădiri ale regatului, deşi el este lipsit de orice ordin arhitectural tradiţional.

Faţada vechiului Louvre din Paris este, de asemenea, remarcabilă prin cantitate, fiind recunoscută ca cea mai frumoasă operă de arhitectură din Franţa, deşi există multe altele de aceeaşi valoare, dacă nu chiar superioare în toate privinţele, în afară de cantitate.

Cine oare nu simte o plăcere deosebită cînd îşi închipuie cum arătau imensele clădiri care reprezentau, pe vremuri, podoaba Egiptului de Jos, imaginîndu-şi ansamblul complet şi decorat cu statui colosale ?

Ne plac elefanţii şi balenele cu măreţia lor greoaie. Chiar şi oamenii masivi ne impun respect, prin simplul fapt că sînt aşa ; ba mai mult, cantitatea reprezintă un adaos care compensează adesea un defect în înfăţişarea unei persoane.

Robele de mare ceremonie sînt întotdeauna largi şi bogate, deoarece ele conferă o aparenţă de măreţie potrivită funcţiilor celor mai înalte. Robele judecătorilor au o demnitate impunătoare, provenită din cantitate, iar trena formează, cînd este ridicată, o nobilă linie sinuoasă, coborînd de pe umerii judecătorului pînă la mîna pajului. Cînd trena este lăsată să cadă uşor într-o parte, ea formează o mare bogăţie de falduri, care atrag de asemenea ochiul şi îi reţin atenţia.

Grandoarea veşmintelor orientale, care le întrec atît de mult pe cele europene, depinde în aceeaşi măsură de cantitate, ca şi de bogăţie.

Într-un cuvînt, cantitatea este aceea care adaugă măreţie graţiei. Excesul în această privinţă trebuie însă evitat, căci altfel cantitatea va deveni greoaie, apăsătoare sau ridicolă.

Peruca cu bucle lungi, asemenea coamei leului, are ceva nobil în ea şi dă înfăţişării nu numai nobleţe, dar şi o expresie pătrunzătoare (fig. 16 pl. 1 dr.) ; dacă ar fi însă de două ori mai mare, peruca ar deveni caraghioasă, iar dacă ar fi purtată de o persoană nepotrivită, ar f de asemenea ridicolă.

Alăturarea unor exagerări mproprii sau incompatibile stîrneşte întotdeaun rîsul, mai ales cînd aceste forme excesive sînt lipsite de eleganţă, adică alcătuite din linii uniforme.

De exemplu, fig. 17 pl. 1 reprezintă faţa voluminoasă a unui bărbat, cu o pălărie de copil pe cap şi cu haine de copil înghesuite şi atît de bine aranjate sub bărbia lui încît par să-i aparţină cu adevărat. Este o combinaţie pe care am văzut-o la bîlciul sfîntului Bartolomeu şi care stîrnea întot-

deauna hohote de rîs. Exemplul următor (fig. 18 pl. 1 dr.) este de același tip : un copil cu perucă și cu o pălărie de bărbat. Noțiunile de tinerețe și bătrînețe apar aici amestecate fără noimă, în forme lipsite de frumusețe.

Tot astfel, un general roman (fig. 19 pl. 1) costumat pentru o tragedie, de un croitor și perucher al zilelor noastre, este o figură comică. Veșmintele diferitelor epoci sînt amestecate, iar liniile care le compun sînt drepte sau numai rotunjite.

Dansatorii care întruchipează pe scenă zeități, în marile lor balete, nu sînt mai puțin ridicoli. Uitați-vă numai la Jupiter din fig. 20 pl. 1. dr.

Cu toate acestea, obișnuința și moda vor face, cu timpul, ca ochiul să se împace cu orice absurditate sau să o treacă cu vederea.

Aceeași alăturare a ideilor opuse ne face să rîdem de bufniță și de măgari, căci aceste vietăți, cu înfățișarea lor greoaie, par să viseze și să mediteze pline de gravitate, ca și cum ar avea gînduri omenești.

Foarte comică este și maimuța, al cărei chip, ca și cele mai multe gesturi, seamănă atît de bizar cu cele omenești ; efectul se accentuează dacă-i punem o haină, ceea ce face din ea o caricatură și mai izbitoare a omului.

Deosebit de ciudat și de comic ne apare un cîine lățos și zbîrlit. Ideile asociate aici sînt, pe de o parte, aspectul lipsit de eleganță și neînsuflețit al unui ghem plin de smocuri, iar pe de altă parte, imaginea unui animal sensibil, prietenos este o caricatură a cîinelui, tot așa cum maimuța reprezintă caricatura omului.

Ce anume, dacă nu această lipsă de eleganță a figurii, asociată caracterului impropriu, determină publicul să izbucnească în rîs cînd vede sacul morarului, în Doctor Faust, sărind singur pe scenă ? Dacă în locul sacului ar fi apărut un vas frumos modelat, surpriza ar fi fost aceeași, dar n-ar mai fi făcut pe toată lumea să rîdă, datorită tocmai eleganței acelei forme.

Căci dacă formele astfel asociate sînt elegante și compuse din linii atrăgătoare, departe de a ne

face să rîdem, ele vor deveni un imbold pentru jocul imaginației și, în același timp, o plăcere pentru ochi. Sfinxul și sirena au fost admirate și considerate ornamentale în toate epocile. Unul reprezintă asocierea forței cu frumosul, iar cealaltă a frumosului cu agilitatea, în forme atrăgătoare și grațioase.

Grifonul, emblemă modernă care semnifică forța și agilitatea, reunite în cele două forme nobile ale leului și vulturului, este impozant. La fel și anticul centaur, de o mărețíe sălbatică, asociată frumosului.

Ce-i drept, aceste plăsmuiri pot fi considerate niște monștri, dar ele exprimă idei atît de nobile și au o asemenea eleganță în formele lor, încît compensează în bună parte caracterul de asociere nenaturală.

Voi menționa încă un singur exemplu de acest fel, cel mai neobișnuit dintre toate : capul unui copil de vreo doi ani cu o pereche de aripi de rață, care ar zbura încoace și încolo și ar cînta psalmi (fig. 22 pl. 1, dr.).

Cerurile reprezentate de un pictor n-ar fi altceva decît stoluri de asemenea alcătuiri fără consistență, zburînd încoace și încolo sau stînd cocoțate pe nori ; și totuși, în forma lor există ceva atît de plăcut încît ochiul este împăcat și trece cu vederea absurditatea ; le întîlnim în sculpturile și picturile din aproape toate bisericile ; catedrala St. Paul, de exemplu, este plină de asemenea reprezentări.

Deoarece principiile expuse pînă acum reprezintă însăși temelia a ceea ce urmează, le vom prezenta, pentru a ni le face mai familiare, așa cum sînt ele aplicate cotidian și cum pot fi văzute în îmbrăcămintea pe care o purtăm. Ne vom da seama că nu numai doamnele care țin pasul cu moda, dar și femeile de orice categorie, despre care se spune că se îmbracă frumos, le-au cunoscut valabilitatea, fără a le considera ca principiu.

I. Conveniența este primul principiu de care se ține seama, știut fiind că îmbrăcămintea trebuie să fie sau folositoare, comodă și potrivită cu vîrsta,

sau bogată, diafană și largă, în acord cu imaginea pe care femeile vor s-o arate privitorilor prin îmbrăcămintea lor.

II. Uniformitatea este acceptată în îmbrăcăminte mai cu seamă din rațiuni de conveniență și nu pare să însemne mai mult decît a-ți îmbrăca ambele brațe la fel și a purta pantofi de aceeași culoare. Cînd o piesă de îmbrăcăminte nu-și justifică uniformitatea părților prin conveniență sau concordanță, doamnele obișnuiesc s-o califice drept *convențională*.

Din acest motiv, cînd au libertatea de a se împodobi după plac, cele mai rafinate dintre ele aleg formele neregulate, considerîndu-le cele mai atrăgătoare. De exemplu, două aplicații nu se vor alege niciodată de aceeași mărime, nici nu se vor pune la aceeași înălțime ; nu se va purta una singură în mijloc, decît doar pentru a ascunde vreun defect. Astfel, o singură pană, floare sau bijuterie se poartă, de regulă, într-o parte a capului sau, chiar dacă sînt aplicate în față, se dispun oblic, pentru a evita pedanteria rigidă.

Era odată moda de a purta două bucle de mărime egală, lipite pe frunte la aceeași înălțime, modă provenită probabil din observarea efectului plăcut al buclelor ce cad liber în jurul feței. O buclă căzînd oblic pe tîmplă și rupînd astfel regularitatea ovalului are un efect prea seducător pentru a fi riguros decentă, ceea ce femeile de moravuri ușoare știu foarte bine ; pieptănîndu-se cu o simetrie rigidă, așa cum făceau odinioară, ele pierdeau însă efectul dorit, și nu-și mai meritau renumele de curtezane.

III. Varietatea îmbrăcăminții, atît în formă cît și în culoare, este preocuparea statornică a oamenilor tineri și veseli. Dar...

IV. ...pentru ca această stridență să nu poată distruge efectul propriu varietății, se apelează, pentru reducerea exceselor, la simplitate, folosită adesea cu multă îndemînare pentru a pune în valoare frumusețea înnăscută. Nu cunosc altă categorie de oameni care să fi excelat mai mult în acest principiu al simplității sau platitudinii decît quakerii.

V. Cantitatea sau abundența în îmbrăcăminte a fost întotdeauna un principiu preferat ; uneori piesele de îmbrăcăminte care admiteau să fie mult amplificate au fost duse la un exces atît de bizar încît în timpul reginei Elisabeta s-a emis o lege pentru a opri creșterea gulerelor ; iar în prezent, mărimea enormă a malacovurilor este o dovadă nu mai puțin convingătoare a preferinței ieșite din comun pentru cantitate, dincolo de conveniență sau eleganță.

VI. Frumosul complexității se află în formele sinuoase, pline de ingeniozitate, cum sînt faldurile statuii antice a sfinxului (fig. 21 pl. 1) sau volanele moderne, cînd se poartă întoarse în față. Fiecare piesă de îmbrăcăminte care admite aplicarea acestui principiu are, cum se spune, un aer special ; și cu toate că e nevoie de îndemînare și de gust pentru a reuși aceste falduri șerpuitoare, le întîlnim zilnic întrebuințate cu succes.

Acest principiu recomandă, de asemenea, moderație în îmbrăcăminte, pentru a menține vie curiozitatea noastră nelăsînd ca ea să fie prea curînd satisfăcută. De aceea, corpul și membrele ar trebui să fie în întregime acoperite și doar sugerate discret prin intermediul veșmintelor.

Ce-i drept, fața va rămîne întotdeauna la vedere, dar ea ne va stimula curiozitatea și o va menține trează, fără a fi nevoie de ajutorul măștii sau al vălului ; căci marea diversitate a particularităților mereu schimbătoare menține ochiul și mintea în permanentă activitate, pentru a urmări nenumăratele ei modificări de expresie. Cît de repede va deveni insipidă o față lipsită de expresie, oricît ar fi ea de frumoasă ! Restul corpului, neavînd aceste avantaje ale feței, ne-ar plictisi repede dacă ar fi expus mereu vederii, fără să aibă un efect mai puternic decît o statuie de marmură. Cînd însă corpul este înveșmîntat și împodobit cu artă, mintea își reia de fiecare dată investigațiile imaginare asupra lui. Astfel, dacă-mi este îngăduită o comparație, nici pescarul nu caută să vadă peștele pentru care aruncă undița, pînă ce nu l-a prins.

Capitolul VII

Despre LINII



Cititorul a reținut poate din introducere că era îndemnat să considere suprafețele obiectelor ca pe niște învelișuri formate din linii strîns unite între ele ; a sosit momentul să actualizăm această idee, pentru a putea înțelege mai bine nu numai capitolul de față, dar și toate celelalte privitoare la compoziție.

Folosirea constantă a liniilor de către matematicieni, ca și de către pictori, pentru a figura lucrurile pe hîrtie, a făcut ca ele să fie concepute ca și cum ar exista cu adevărat pe înseși formele reale. Este ceea ce presupunem și noi și vom începe prin a afirma, în general, că *linia dreaptă* și *linia circulară*, cu diferitele lor combinații și varietăți, limitează și circumscriu toate obiectele vizibile, producînd astfel o infinită diversitate de forme, care ne obligă să le împărțim și să le deosebim în clase generale, lăsînd eventualele amestecuri confuze pe seama propriei observații ulterioare a cititorului.

În primul rînd (fig. 23 pl. 1 sus), obiectele compuse numai din linii drepte, cum este cubul, sau numai din linii circulare, cum este sfera, sau din ambele feluri de linii, cum sînt cilindrii, conurile etc.

În al doilea rînd (fig. 24 pl. 1 sus), cele compuse din linii drepte, din linii circulare și din linii în unele porțiuni drepte iar în altele circulare, cum sînt capitelurile coloanelor, vasele etc.

În al treilea rînd (fig. 25 pl. 1 sus), obiectele compuse din liniile enumerate mai sus, la care se adaugă linia sinuoasă sau ondulată, care produce mai multă frumusețe decît celelalte, cum sînt florile și alte forme ornamentale : o vom numi, de aceea, *linia frumosului.*

În al patrulea rînd (fig. 26 pl. 1 sus), obiectele compuse din toate liniile menționate, asociate cu linia serpentină, cum este corpul omenesc ; această linie are puterea de a adăuga grație frumosului. De reținut că în formele cele mai grațioase se află cel mai mic număr de linii drepte.

Trebuie observat că liniile drepte variază numai în lungime și, de aceea, au cea mai mică valoare ornamentală.

Liniile curbe încep să fie ornamentale, prin faptul că ele pot fi variate nu numai în lungime, ci și în gradul de curbură.

Liniile drepte și curbe combinate, alcătuind o linie compusă, variază mai mult decît curbele și astfel devin mai ornamentale.

Linia sinuoasă sau linia frumosului, care variază și mai mult, fiind compusă din două curbe contrastante, devine și mai ornamentală și atrăgătoare, în asemenea măsură încît, pentru a o trasa, mîna execută o mișcare ușoară și plină de vioiciune.

Iar linia serpentină, prin ondulațiile și meandrele pe care le descrie simultan în diferite direcții, conduce ochiul în mod plăcut pe traseul continuu al varietății sale, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel ; iar datorită șerpuirilor ei atît de felurite, se poate spune că, deși este o singură linie, ea include conținuturi variate, ceea ce face ca întreaga ei varietate să nu poată fi exprimată pe hîrtie printr-o linie continuă, fără ajutorul imaginației sau fără intervenția unei figuri ; vezi fig. 26 pl. 1 sus, unde acest fel de linie proporționată, șerpuitoare, pe care o vom numi de acum încolo linia serpentină precisă sau *linia grației,* este reprezentată printr-o sîrmă subțire, răsucită în jurul formei elegante și variate a unui con.

Capitolul VIII

Despre PĂRŢILE FORMELOR PLĂCUTE şi modul în care ele sînt compuse

După ce ne-am străduit să ne formăm o idee cît mai completă despre influenţa varietăţii, arătînd că liniile care conţin cea mai mare varietate contribuie cel mai mult la producerea frumosului, vom arăta cum anume pot fi asociate liniile, astfel încît să formeze figuri sau compoziţii plăcute.

Cu intenţia de a obţine cea mai mare claritate, vom da cîteva exemple dintre cele mai familiare şi mai uşor de înţeles, pentru a servi drept fir conducător care să fie urmărit în imaginaţie; spun mai ales în imaginaţie pentru că metoda prezentată în continuare nu este concepută pentru a fi întotdeauna pusă în practică sau respectată în fiecare caz, ceea ce cu greu ar fi posibil şi ar însemna o pierdere ridicolă de timp. Totuşi, pot exista situaţii în care să fie necesară respectarea riguroasă a acestei metode, ca de exemplu în arhitectură.

Am deplina convingere, oricît de surprinşi ar fi unii, că prin această metodă de compoziţie s-ar putea realiza un ordin arhitectural în întregime nou şi armonios în toate componentele sale, ceea ce ar fi desigur greu de obţinut dacă s-ar face abstracţie de ea; şi sînt cu atît mai îndreptăţit să cred aceasta, cu cît cele patru ordine ale antichităţii, atît de temeinic statornicite prin frumuseţea şi prin proporţia lor justă, se acordă perfect, la o examinare riguroasă, cu schema pe care o voi prezenta în continuare.

Acest mod de compunere a formelor plăcute se cere realizat prin alegerea unor linii variate în configuraţiile şi dimensiunile lor, precum şi prin diversificarea raporturilor dintre ele, folosind toate mijloacele imaginabile. În acelaşi timp, dacă subiectul compoziţiei este un corp solid, conţinutul sau spaţiul ce urmează a fi cuprins înăuntrul acestor linii trebuie luat de asemenea în considerare cu atenţia cuvenită şi variat cît se poate mai mult, în mod corespunzător. Într-un cuvînt, se poate spune că arta de a compune bine este arta de a diversifica bine. Nu mă aştept ca acest lucru să fie perfect înţeles de la început, dar cred că-l voi face să apară îndeajuns de limpede cu ajutorul exemplelor ce urmează.

Fig. 29 pl. 1 sus, reprezintă forma simplă şi plăcută a unui clopot; această cochilie, cum am putea-o numi, este compusă din linii sinuoase, unduitoare, împrejmuind sau limitînd spaţiul variat dinăuntrul lor, marcat prin linii punctate: constataţi aici că varietatea spaţiului interior se identifică cu frumuseţea formei exterioare, iar dacă spaţiul (sau conţinutul) ar fi şi mai variat, ar creşte, la rîndul ei, şi frumuseţea formei vizibile.

Ca dovadă, iată o compoziţie din mai multe părţi şi un procedeu prin care ele pot fi asamblate cu ajutorul unei metode sigure de diversificare; vedeţi modul în care jumătatea A a inelului unui sfeşnic poate fi variată, asemenea celeilalte jumătăţi, B (fig. 30 pl. 1 sus). Să dăm mai întîi sfeşnicului înălţimea corespunzătoare şi potrivită (fig. 31 pl. 1 sus), apoi să determinăm mărimea necesară a inelului (fig. 32 a), după care, pentru a da sfeşnicului o formă mai bună, să facem ca *distanţele* dintre diviziuni să difere de lungimea inelului, precum şi una faţă de alta, aşa cum arată punctele de pe linia desenată sub inel (a); cu alte cuvinte, două puncte care *semnifică distanţa* să fie plasate cît mai departe de oricare alte două puncte apropiate, menţinînd mereu o distanţă sau o parte mai mare decît toate celelalte; vă veţi da repede seama că altminteri nu s-ar putea obţine o varietate atît de mare. Procedînd în mod asemănător, să

variem distanțele orizontale (rămînînd mereu în limitele funcționalității), atît în lungime cît și în amplasarea lor, cum se vede în partea opusă a aceleiași figuri (b) ; apoi să reunim și să asamblăm diferitele distanțe într-un contur complet, aplicînd mai multe segmente de linii curbe și drepte ; acestea vor fi la rîndul lor diferențiate ca mărime (c) ; incluzîndu-le pe toate în aceeași figură, obțineți imaginea sfeșnicului (fig. 33 pl. 1 sus), căruia cealaltă jumătate îi adaugă și mai multe variații. Dacă vom diviza sfeșnicul într-un număr mai mare de părți, el va arăta supraîncărcat (fig. 34 pl. 1 sus), lipsindu-i caracterul distinct al formei cînd e privit de aproape și pierzînd efectul varietății de la distanță, ceea ce ochiul va sesiza cu ușurință cînd ne vom îndepărta destul de mult de obiect.

Trebuie să se acorde întotdeauna atenție simplității, caracterului distinct al părților într-o compoziție, ceea ce, după cum am arătat, constituie una din componentele frumosului. Pentru ca ceea ce numesc aici caracter distinct al părților să se înțeleagă mai bine, voi apela la un exemplu explicativ.

Dacă vreți să compuneți un obiect cu o mare varietate a părților, faceți ca mai multe din ele să se distingă de la sine, prin deosebirea evidentă față de cele învecinate, astfel încît fiecare să devină o cantitate sau parte bine conturată, cum arată liniile punctate din fig. 35 pl. 1 sus (asemenea așa-numitelor pasaje ale muzicii sau paragrafelor scrierii), ceea ce va face ca nu numai întregul, dar și fiecare parte să fie mai bine percepută ; se va evita prin aceasta confuzia, dacă obiectul este văzut de aproape, iar de la distanță formele vor apărea bine diferențiate, deși în număr mai mic, cum se vede în fig. 36 pl. 1 sus, care se presupune că este aceeași figură, dar atît de îndepărtată, încît elementele mai mici dispar din vedere.

În mod asemănător, frunza de pătrunjel (fig. 37 pl. 1 sus), din care a derivat un frumos ornament vegetal, este divizată în trei porțiuni distincte,

împărțite la rîndul lor în alte numere impare ; această regulă este respectată, în general, la toate frunzele și florile, cele mai simple fiind trifoiul și cinci-degete.

Lumina și umbra, precum și culorile, trebuie să aibă și ele un caracter distinct pentru a face obiectele într-adevăr frumoase ; dar despre ele vom vorbi la locul potrivit ; voi da aici numai o idee generală despre ce înțeleg eu prin claritatea formelor, luminilor, umbrelor și culorilor, amintindu-vă și efectele lor inverse.

Observați cum își pierde un buchet bine compus claritatea și precizia formelor cînd florile se ofilesc ; fiecare frunză și fiecare floare se usucă, pierzîndu-și forma distinctă, iar culorile tari pălesc într-un fel de uniformitate, astfel încît întregul devine treptat o masă uniformă.

Dacă la început părțile obiectelor sînt păstrate în linii mari, ele vor admite întotdeauna ornamentări ulterioare de mici dimensiuni, dar acestea vor trebui să fie atît de mici, încît masele sau cantitățile generale să nu devină confuze. Vedeți, așadar, că varietatea exagerată își anulează singură efectul, dînd naștere așa-numitului *gust mărunt* și confuziei vizuale.

N-ar fi rău să arătăm acum efectele ignorării sau ale încălcării acestor reguli ale varietății compoziționale în asamblarea obiectelor. În fig. 38 pl. 1 st., care reprezintă una din acele ramuri cu funcție ornamentală plasate la extremitățile grătarelor de sobă de modă veche, vedeți că părțile au fost diferențiate destul de frumos, deși numai cu ajutorul fanteziei ; alături (fig. 39 pl. 1 st.) este o altă piesă de acest fel, care conține aproape același număr de părți ; în ce privește însă formele, ele nu sînt destul de variate în cantitate și nici în relațiile lor reciproce, două forme identice fiind situate una lîngă alta, ceea ce face ca figura să fie dezagreabilă și lipsită de gust ; din același motiv, sfeșnicul din fig. 40, pl. 1 sus, care are mai puțină varietate, este și mai defectuos. Ar fi chiar de preferat, în locul unor asemenea încer-

cări jalnice de ornamentare, un sfeşnic simplu şi modest ca cel din fig. 41 pl. 1 sus.

Cred că aceste cîteva exemple, bine înţelese, vor fi suficiente pentru a risipi orice îndoială în legătură cu cele afirmate la începutul capitolului ; şi anume că *arta de a compune bine* nu este nimic mai mult decît *arta de a diversifica bine* ; şi pentru a demonstra că metoda expusă aici trebuie să producă, în mod logic, o proporţionare plăcută a părţilor şi că orice abatere de la ea va determina efectul contrar. Pentru a da mai multă greutate acestei afirmaţii, să examinăm figurile următoare, luate din natură, prin prisma regulilor de compoziţie menţionate : cactusul din fig. 42 pl. 1 sus şi întreaga familie a acestor plante exotice de conformaţie bizară sînt urîte din aceleaşi motive ca şi sfeşnicul din fig. 40 ; se va constata, de asemenea, că frumuseţea crinului (fig. 43 pl. 1 sus) şi a irisului de Calcedonia (fig. 44 pl. 1 sus) provine din marea varietate a compunerii lor ; în imitaţiile acestor flori (reprezentate dedesubt în fig. 45 şi 46) o oarecare diminuare a varietăţii face ca formele să apară meschine, deşi ele păstrează suficiente însuşiri pentru a fi numite la fel.

În ce priveşte compoziţia, s-a vorbit pînă acum mai mult despre formele alcătuite din linii drepte şi curbe ; deşi în ele însele nu au decît puţină varietate, ele produc, datorită numeroaselor diversificări de care sînt capabile aceste linii în combinaţiile lor, o mare varietate de forme frumoase şi cît se poate de folositoare, de exemplu în uneltele uzuale şi în clădiri. După părerea mea însă, clădirile, aşa cum am sugerat mai sus, ar putea fi mult mai variate decît în prezent, căci, după ce principiul *convenienţei* a fost cu stricteţe şi în mod mecanic respectat, elementele sau părţile ornamentale adiţionale pot fi variate cu aceeaşi eleganţă, prin aplicarea regulilor de mai sus ; de asemenea, nu pot să cred că bisericile, palatele, spitalele, închisorile, casele obişnuite şi cele de ţară n-ar putea fi clădite cu însuşiri mai distincte, inventînd ordinele potrivite fiecăreia ; or, dacă un arhitect modern ar avea de construit un palat în

Laponia sau în Indiile de Vest, el ar trebui să se ghideze după Palladio şi nu s-ar încumeta să facă un pas fără cartea acestuia.

Nu există oare în numeroase construcţii gotice un grad înalt de frumos coerent ? La aceasta s-a ajuns, poate, printr-o serie de îmbunătăţiri aduse din generaţie în generaţie, pe baza convingerii naturale a ochiului, care de multe ori corespunde îndeaproape cu ceea ce se obţine prin aplicarea principiilor, iar cîteodată se află chiar la originea lor. Există în prezent o asemenea sete de varietate încît pînă şi bietele imitaţii de clădiri chinezeşti au ajuns la un fel de vogă, în primul rînd datorită noutăţii lor ; dar nu numai acestea, ci şi toate celelalte caractere arhitecturale recent inventate ar trebui reglementate potrivit unor principii juste. Măcar simplelor ornamente ale clădirilor, cum sînt capitelurile, frizele etc., ar trebui să li se permită, cel puţin, o mai mare libertate, pentru a spori frumuseţea varietăţii.

Natura, în frunze şi flori etc., oferă infinite posibilităţi de a alege sugestii elegante în acest sens. Se spune că la origine capitelul corintic n-a avut ca model nimic mai mult decît nişte frunze de măcriş care creşteau lîngă un coş. Chiar şi unui capitel compus din formele lipsite de graţie şi limitate ale unor pălării şi peruci, ca în fig. 48 pl. 1, o mînă iscusită îi poate da o anumită frumuseţe. Deşi arhitecţii moderni n-au adus multe înnoiri în frumuseţea ornamentului, trebuie să recunoaştem însă că ei au dus simplitatea, convenienţa şi măiestria meşteşugului la un înalt grad de perfecţiune, mai cu seamă în Anglia ; aici bunul simţ a preferat aceste laturi mai esenţiale ale frumosului, pe care toată lumea le poate înţelege, acelui gust al abundenţei, atît de răspîndit în alte ţări şi impus adesea în amenajarea interioarelor de acolo.

Catedrala St. Paul este unul dintre cele mai strălucite exemple de aplicare perfect raţională a tuturor principiilor despre care am vorbit. Puteţi vedea aici varietatea extremă fără confuzie, simplitatea fără sărăcie, bogăţia fără stridenţă, pre-

cizia fără duritate și cantitatea fără exces, ochiul fiind stimulat pretutindeni de varietatea încîntătoare a tuturor corpurilor catedralei. Masa impunătoare a cîtorva corpuri proeminente, care oferă de la distanță părți puternic reliefate și distincte, în vreme ce părțile mai mici din interiorul lor dispar, și corpurile principale, puține la număr dar minunat diferențiate, care continuă să placă ochiului atîta timp cît obiectul este vizibil, sînt dovezi convingătoare ale înaltei măiestrii a lui Christopher Wren, considerat pe bună dreptate prințul arhitecților.

Cu greu s-ar putea contesta că exteriorul acestei clădiri este mult mai desăvîrșit decît cel al catedralei Sf. Petru din Roma ; dar interiorul, deși la fel de frumos și de nobil ca și spațiul înconjurător, ceea ce religia noastră poate admite, este întrecut de splendoarea, fastul și strălucirea celui de la Sf. Petru, datorită sculpturilor și picturilor, ca și mărimii uriașe a întregului, care îl face să se evidențieze prin cantitate.

Există numeroase alte biserici de mare frumusețe, ridicate în inima orașului de același arhitect, ale căror turnuri și flește se înalță mai sus decît în mod obișnuit, astfel încît pot fi văzute de departe deasupra celorlalte clădiri ; numeroasele biserici împrăștiate în tot orașul îi împodobesc perspectiva și îi dau un aer de bogăție și somptuozitate, din care cauză formele lor vor fi apreciate ca deosebit de frumoase. Dintre acestea, și poate dintre toate bisericile Europei, St. Mary-le-bow are cea mai elegantă varietate. Biserica St. Bride din Fleet-Street prezintă o plăcută diminuare în trepte pline de eleganță, dar variațiile ei, deși de aproape par foarte interesante, nu sînt atît de reliefate și de distincte ca la biserica Bow și de aceea varietatea se pierde curînd cînd biserica e văzută de la distanță. Unele flește gotice, mai ales vestitul turn de la Strassbourg, sînt de asemenea variate cu finețe și măiestrie.

Westminster-Abbey este contrarul catedralei St. Paul, în ce privește simplitatea și claritatea ; nenumăratele ei ornamente filigranate, micile părți divizate și subdivizate apar confuze de aproape și se pierd cu totul de la o depărtare medie ; există, cu toate acestea, o asemenea coeziune a părților, în cel mai bun gust gotic, și ele sînt atît de potrivite cu ideile de tristețe pentru exprimarea cărora au fost concepute încît au căpătat cu timpul un caracter arhitectural distinct și bine definit. Ar părea însă impropriu și ca un fel de profanare să se construiască în același stil piețe destinate veseliei și distracției.

Capitolul IX

Despre COMPOZIȚIA cu LINIA SINUOASĂ

Aproape că nu există încăpere a unei case unde să nu se vadă linia sinuoasă, folosită într-un fel sau altul. Cît de lipsite de gust ar fi fără ea formele mobilierului, ce șterse și neornamentale ar fi mulurile cornișelor și ancadramentele șemineurilor fără varietatea elementelor decorative în formă de S, care sînt compuse în întregime din linii sinuoase !

Toate liniile sinuoase au valoare ornamentală cînd sînt corect aplicate ; cu toate acestea, nu există, strict vorbind, decît o singură linie precisă căreia i se potrivește numele de linie a frumosului ; aceea care în seria din fig. 49 pl. 1 sus poartă numărul 4 ; liniile 5, 6, 7, de o curbură prea pronunțată, devin umflate și greoaie, iar liniile 3, 2, 1, tinzînd să se îndrepte, devin, dimpotrivă, slabe și sărace ; acest lucru se vede în exemplul următor (fig. 50 pl. 1 sus), unde ele sînt aplicate la forma picioarelor de scaun.

O idee și mai completă despre efectele liniei sinuoase precise și ale liniilor ce derivă din ea poate fi concepută prin exemplul seriei de corsete (fig. 53 pl. 1 jos), unde nr. 4 este compus din linii sinuoase precise, fiind de aceea corsetul cel mai frumos modelat. Fiecare balenă a unui bun corset trebuie făcută să se încovoaie în acest fel, căci întregul corset, cînd este strîns pe corp, reprezintă într-adevăr învelișul unor conținuturi frumos variate, iar suprafața lui este fără îndoială o formă elegantă. Dacă am trasa o linie sau am trece un șnur, începînd de sus, de la șireturile care leagă corsetul la spate, înconjurînd apoi corpul și coborînd pînă la extremitatea de jos a muchiei corsajului, s-ar forma o linie serpentină perfectă, precisă, ca cea înfășurată în jurul conului din fig. 26 pl. 1. Din această cauză, toate elementele de podoabă plasate oblic, formînd un astfel de contrast față de corp, de exemplu panglicile purtate de cavalerii ordinului jartierei, sînt deopotrivă elegante și pline de grație. Numerele 5, 6, 7 și 3, 2, 1 reprezintă devieri către rigiditate și platitudine meschină, pe de o parte, iar pe de altă parte, către grosolănie și diformitate. După cele spuse mai sus, cauzele acestor efecte dezagreabile vor apărea limpede cititorului, oricare ar fi nivelul său de înțelegere.

Cu toate acestea, merită să notăm că unui bărbat bine făcut i se va potrivi mai mult corsetul nr. 2 decît nr. 4, iar acesta din urmă va fi mai potrivit decît nr. 2 unei femei în plinătatea formelor ; dar dacă le considerăm numai din punctul de vedere al formei și le comparăm, așa cum am proceda cu două vase, cît de elegant și cît de frumos (a fost demonstrat cu ajutorul principiilor noastre) este nr. 4 față de nr. 2 ! Nu confirmă oare această comparație meritul și valoarea principiilor noastre, dovedind, în același timp, în ce măsură forma trupului feminin o depășește în frumusețe pe cea masculină ?

Din exemplele prezentate se pot aduna suficiente date pentru a continua observațiile asupra oricăror alte obiecte pe care le-am putea întîlni, fie ele însuflețite sau neînsuflețite ; astfel încît vom putea da o explicație *liniară* nu numai pentru urîțenia broaștei, a porcului, a ursului sau a păianjenului, cărora le lipsește cu desăvîrșire această linie sinuoasă, ondulată, dar și pentru diferitele grade ale frumosului aparținînd obiectelor care o posedă.

Capitolul X

Despre COMPOZIȚIILE cu LINIA SERPENTINĂ

Marea dificultate de a descrie această linie, fie prin cuvinte, fie cu creionul (cum am lăsat să se înțeleagă cînd am menționat-o pentru prima oară), mă obligă să abordez pe îndelete conținutul capitolului, făcînd apel la răbdarea cititorului, pe măsură ce îl voi conduce pas cu pas în cunoașterea a ceea ce înțeleg eu prin sublimul formal, care se manifestă atît de minunat în înfățișarea corpului omenesc ; cred că odată familiarizat cu ideea, el își va da seama că acest gen de linii este esențial implicat în forma corpului.

Cititorul să examineze mai întîi fig. 56 pl. 2 jos, care reprezintă un corn drept, neîncovoiat, cu volumul său ; el își va da seama că această formă, care variază asemenea unui con, are tocmai de aceea o oarecare frumusețe.

Apoi să observe cum anume și în ce măsură frumusețea cornului crește în fig. 57 pl. 2 jos, unde se presupune că forma a fost încovoiată în două sensuri opuse.

Și, în cele din urmă, să asiste la o creștere considerabilă a frumosului, pînă la nivelul grației și al eleganței, în fig. 58 pl. 2 jos, unde se presupune că același corn a fost torsionat și, în același timp, încovoiat în două sensuri diferite (așa cum se vede în ultima figură).

În prima din aceste figuri, linia punctată care trece prin mijloc reprezintă liniile drepte ce compun forma ; fără ajutorul curbelor sau al luminilor și umbrelor, este greu de crezut că ele ar putea sugera volumul cornului.

Același lucru este valabil pentru cea de-a doua figură, deși prin încovoierea cornului linia dreaptă punctată este transformată într-o frumoasă linie sinuoasă.

În ultima figură, această linie punctată este transformată, prin torsiunea și încovoierea cornului, din linie sinuoasă într-o serpentină care, dispărînd în spatele cornului, în dreptul părții din mijloc, și apărînd iarăși la capătul mai îngust, nu numai că stimulează imaginația și încîntă ochiul, tocmai din această cauză, dar îl și informează despre cantitatea și varietatea volumului.

Am ales acest exemplu elementar drept cea mai ușoară cale pentru a da o idee clară și generală privind calitățile deosebite ale acestor linii șerpuitoare și avantajele introducerii lor în compoziții, acolo unde conținutul pe care trebuie să-l exprimați presupune grația și eleganța.

Aș vrea ca cele spuse mai sus despre liniile sinuoase să fie înțelese și pentru serpentine. Căci, așa cum din varietatea imensă a liniilor sinuoase imaginabile nu există decît una singură demnă să primească numele de *linie a frumosului*, tot astfel există o singură linie serpentină precisă, pe care eu o numesc *linia grației*. Totuși, chiar și atunci cînd sînt prea proeminente sau prea puțin reliefate, ceea ce le diminuează desigur frumusețea și grația, ele nu-și pierd cu totul aceste calități, rămînînd deosebit de utile în compozițiile în care nu se urmărește în mod special exprimarea frumosului și a grației desăvîrșite.

Cu toate că am evidențiat particularitățile acestor linii atît de mult încît le-am dat titlurile de *linii ale frumosului și ale grației*, consider că și ele trebuie folosite și aplicate în limitele principiilor stabilite pentru compoziție în general ; de asemenea, cred că ele ar trebui asociate și combinate judicios una cu alta, iar atunci cînd subiectul lucrării o cere, chiar și cu cele pe care le pot numi, în opoziție cu ele, linii *simple* sau ordinare. Astfel, cornul abundenței (fig. 59 pl. 2

jos) este torsionat și încovoiat în același fel ca și ultima figură a cornului, dar mai ornamentat și cu un număr mai mare de alte linii asemănătoare, care șerpuiesc în jurul lui, cu răsuciri la fel de repezi ca ale unui șurub.

Această formă se regăsește cu și mai multe variații (și de aceea mai frumoasă) în cornul de țap, de la care, după toate probabilitățile, anticii au preluat formele extrem de elegante date de ei cornului abundenței.

Există și un alt mod de a privi această ultimă figură a cornului; l-aș recomanda cititorului, pentru a-i oferi o idee mai clară asupra folosirii liniilor sinuoase și serpentine în compoziție.

Este vorba de a ne imagina cornul, încovoiat și răsucit așa cum am arătat, tăiat în lungime în două părți egale, cu ajutorul unui fierăstrău foarte fin, și de a privi una din aceste părți în aceeași poziție în care este reprezentat și cornul întreg. Două observații se vor impune de la sine: în primul rînd, că lama fierăstrăului trebuie să străbată cornul de la un cap la altul după linia frumosului, astfel încît muchiile acestei jumătăți a cornului vor da o imagine frumoasă; în al doilea rînd, că acolo unde serpentina punctată pe suprafața cornului întreg trece în spate, nemaifiind vizibilă, ea apare nemijlocit pe suprafața concavă a cornului divizat.

Utilitatea acestor observații se va dovedi considerabilă în aplicarea lor la forma corpului omenesc, ceea ce vom încerca să facem mai tîrziu.

Deocamdată va fi suficient să observăm, în primul rînd, că forma întregului corn capătă frumusețe prin eleganța dublei încovoieri; în al doilea rînd, că orice linie trasată pe suprafața lui exterioară devine grațioasă, deoarece prin torsiunea dată cornului ea trebuie să participe într-o măsură sau alta la configurația serpentinei; și, în cele din urmă, că atunci cînd cornul este despicat, expunînd atît interiorul cît și exteriorul formei sale asemănătoare unei cochilii, ochiul este deosebit de încîntat să urmărească aceste linii șerpuitoare, care oferă alternativ privirii concavitățile

și convexitățile lor. De aceea formele concave alcătuite din asemenea linii sînt extrem de frumoase și plăcute ochiului, adesea mai frumoase și mai plăcute decît formele corpurilor pline.

Aproape toți mușchii și toate oasele corpului omenesc prezintă, în diferite grade, răsuciri de acest fel, imprimînd același aspect, dar mai puțin pronunțat, și învelișurilor oferite direct privirii; acesta este motivul pentru care am descris atît de amănunțit și insistent formele cornului încovoiat, torsionat și ornamentat.

Este puțin probabil să existe în tot corpul vreun os drept. Aproape toate nu numai că sînt încovoiate în diferite feluri, dar au și o anumită torsiune, care, la unele dintre ele, este foarte grațioasă; cît despre mușchii prinși de ele, deși sînt de forme diferite, adecvate funcțiilor specifice, fibrele lor componente parcurg de cele mai multe ori aceste linii serpentine, îmbrăcînd forma variată a oaselor de care sînt legate și adaptîndu-i-se, ceea ce se observă mai cu seamă la membre. Anatomiștii sînt atît de încîntați de aceasta, încît le place să scoată în evidență frumusețile lor caracteristice. Voi da ca exemplu numai femurul și oasele șoldului.

Femurul (fig. 62 pl. 2 jos) are curbura sinuoasă și torsionată a cornului din fig. 58, iar frumoasele oase adiacente, numite ossa innominata (fig. 60 pl. 2, jos), prezintă, cu mai mare varietate, aceleași curburi și răsuciri ca și cornul secționat, cu suprafața interioară și cea exterioară expuse privirii. Cît de ornamentale apar aceste oase, dacă înlăturăm, prin adăugarea unor elemente vegetale, prejudecata de a le deprecia ca părți ale scheletului, se poate vedea în fig. 61 pl. 2 jos. Asemenea forme vălurite de cochilii asociate cu frunze stilizate sînt folosite în toate ornamentele, ca un fel de compoziție special concepută pentru a place ochiului. Lipsindu-le de aceste șerpuiri unduitoare, ele vor pierde îndată grația și vor reveni la acel gust gotic sărăcăcios de acum o sută de ani (fig. 63 pl. 2. jos).

Fig. 64 pl. 2 jos își propune să reprezinte, fără nici o exactitate anatomică, felul în care majoritatea mușchilor (în special cei ai membrelor) sînt răsuciți în jurul oaselor, adaptîndu-se la lungimea și la conformația acestora. În ce privește traseele fibrelor, unii anatomiști le-au comparat cu niște sculuri de fire, libere la mijloc și bine strînse la capete ; privite cum se răsucesc în sens contrar în jurul osului, ele ilustrează cel mai bine compoziția cu linii serpentine.

Așadar, mușchii și oasele corpului omenesc se compun din aceste forme șerpuitoare subtile, care devin, prin diferitele lor amplasări una față de alta, sursa unei satisfacții mai complexe, creînd o unduire continuă de forme sinuoase ce trec una în alta, cum se poate vedea cel mai clar dacă examinăm o bună figură anatomică. Unul din fragmentele ei (fig. 65 pl. 1) reprezintă musculatura gambei și a coapsei, evidențiind formele șerpuitoare și diferitele poziții ale mușchilor, așa cum apar cînd pielea a fost îndepărtată. Figura a fost desenată avînd ca model un ecorșeu în ghips lucrat după natură, al cărui original a fost pregătit pentru turnare de vestitul anatomist Cowper. În această ultimă figură, înlăturarea pielii face ca părțile să fie urmărite cu prea mare precizie pentru a mai avea acea delicatețe complexă, indispensabilă frumosului desăvîrșit ; contururile sinuoase ale mușchilor, în varietatea pozițiilor lor, trebuie însă recunoscute întotdeauna ca forme elegante. Deși în imaginație se pierde ceva din adevărata lor frumusețe, datorită ideii de ecorșare, totuși, ținînd seama de cele arătate în legătură cu mușchii și oasele, corpul omenesc are mai multe părți compuse din linii serpentine decît oricare alt obiect din natură, ceea ce dovedește atît superioritatea frumuseții sale cît și faptul că această frumusețe este generată de aceste linii. Chiar dacă uneori se impun reliefări foarte pronunțate, ca în musculatura excesiv dezvoltată a lui Hercule, eleganța și noblețea gustului sînt și atunci păstrate ; cînd însă aceste linii își pierd

răsucirile în asemenea măsură încît devin aproape drepte, orice eleganță a gustului dispare.

Astfel, fig. 66 pl. 1 a fost desenată tot din natură și în aceeași poziție, dar tratată mult mai uscat și mai rigid (într-o *manieră rigidă,* cum spun pictorii) decît poate apărea vreodată carnea, dacă nu e lipsită de umiditatea ei firească ; trebuie să recunoaștem că părțile acestei figuri au aceleași dimensiuni corecte și sînt la fel de veridic dispuse ca și în figura precedentă ; îi lipsește numai adevărata inflexiune a liniilor, care i-ar da gust.

Ca o dovadă suplimentară și pentru a pune într-o lumină mai puternică efectul acestor linii simple sau nevariate, priviți fig. 67 pl. 1, unde, prin contururile și raporturile uniforme, nediferențiate ale mușchilor, care nu au nici măcar o singură linie sinuoasă, forma devine atît de rigidă încît cineva care se pricepe să lucreze un picior de scaun ar putea-o modela la fel de bine ca și cel mai iscusit sculptor. În același fel, lipsiți una dintre cele mai bune statui antice de toate părțile ei răsucite în serpentină și ea va deveni, dintr-o splendidă operă de artă, o figură alcătuită din asemenea linii banale și conținuturi nediferențiate încît un simplu pietrar sau tîmplar, ajutîndu-se de riglă, șubler și compas, ar putea ciopli o copie exactă ; dacă n-ar fi aceste linii, un strungar ar putea fasona la mașina sa un gît mult mai elegant decît al Venerei, deoarece, potrivit noțiunii comune a unui gît frumos, el ar fi mai rotund. Din același motiv, picioarele umflate de boală sînt tot atît de ușor de imitat ca și un stîlp, întrucît și-au pierdut, cum spun pictorii, *desenul,* adică li s-au șters toate liniile șerpuitoare, prin umflarea uniformă a pielii (fig. 68 pl. 1).

Dacă prin compararea acestor trei figuri una cu alta în pofida prejudecății pe care imaginația sa a putut-o concepe împotriva lor în calitate de figuri anatomice, cititorul a fost pus în situația să observe măcar că una dintre ele nu e chiar atît de dezagreabilă ca celelalte, el va putea fi cu

cu ușurință determinat să vadă, de asemenea,

că această tendință către frumusețe a uneia nu se datorește unui grad mai mare de exactitate în *proporția părților,* ci doar *inflexiunilor mai plăcute* și împletirii liniilor care-i alcătuiesc forma exterioară ; căci în toate cele trei figuri au fost respectate aceleași proporții, ele putînd revendica, pe acest temei, același grad de frumusețe.

Și dacă își va duce investigația anatomică ceva mai departe, atît doar cît să-și formeze o idee corespunzătoare despre rolul pielii și al grăsimii de sub ea de a ascunde cu eleganță ochiului tot ce e dur și dezagreabil și, în același timp, de a păstra la vedere tot ce e necesar din formele părților de dedesubt, de a da grație și frumusețe întregului membru, cititorul își va da seama că a fost condus, încetul cu încetul, către principiile grației și ale frumosului, ce se află în membrele bine conformate, în viața nobilă, elegantă și sănătoasă sau în cele mai bune statui antice ; de asemenea, va înțelege de ce ochiul său a fost atît de adesea satisfăcut pe neștiute și încîntat de ele.

Astfel, în toate celelalte părți ale trupului, la fel ca și în acestea, ori de cîte ori mișcarea necesară a părților, cu forța și agilitatea cuvenite, face ca inserțiile mușchilor să fie prea dure și bruște, curburile lor prea pronunțate sau spațiile despărțitoare prea adînci pentru ca liniile să mai fie frumoase, natura estompează în modul cel mai judicios aceste durități, umple golurile cu un adaos potrivit de grăsime și acoperă întregul cu piele moale, netedă, elastică, iar la ființele gingașe aproape transparentă, care, adaptîndu-se formei externe a tuturor părților dinăuntru, exprimă ochiului ideea conținuturilor ei cu cea mai suavă delicatețe a frumosului și a grației.

Este de aceea evident că pielea, îmbrățișînd cu gingășie și adaptîndu-se delicat formelor variate ale fiecăruia din mușchii exteriori ai corpului, care altminteri ar prezenta aceleași linii dure și aceleași șanțuri care apar cu vîrsta pe față și din cauza muncii pe membre, este o suprafață asemănătoare unei cochilii (pentru a menține ideea enunțată), creată de natură cu cea mai mare gin-

gășie ; fiind deci subiectul cel mai potrivit de studiu pentru oricine dorește să imite creațiile naturii, *cum trebuie să facă un maestru,* sau să judece realizările altora, *cum se cuvine să facă un adevărat cunoscător al artei.*

Nu se poate spune, cred, că insist prea mult asupra acestei probleme, de care se va vedea că depind atît de multe ; prin urmare, mă voi strădui să fac bine înțeleasă diferența dintre efectul pe care asemenea figuri anatomice îl au asupra ochiului și efectul acelorași părți cînd sînt acoperite de grăsime și piele ; vom presupune o sîrmă subțire (care și-a pierdut elasticitatea, putînd păstra astfel forma oricărui obiect în jurul căruia a fost înfășurată) aplicată strîns pe partea exterioară a șoldului (fig. 65 pl. 1), de unde ar coborî pe cealaltă parte a coapsei, trecînd oblic peste gambă, pînă la maleola externă (apăsată mereu cu putere, astfel încît să atingă și să preia forma fiecărui mușchi peste care trece) și apoi dată la o parte. Examinînd acum această sîrmă, vom constata că spirala neîntreruptă, cursivă, pe care ar fi trebuit să i-o impună înfășurarea în jurul membrelor, este frîntă în aproape tot atîtea curbe simple distincte, datorită adînciturilor ascuțite din locurile unde a fost apăsată în spațiile dintre mușchi.

Să presupunem apoi că o astfel de sîrmă a fost răsucită, în același mod, în jurul unui membru viu, bine modelat, sau în jurul coapsei și al gambei unei frumoase statui : cînd o veți desprinde, nu veți mai observa nici o adîncitură ascuțită, nici una din acele incizii regulate (*engrailings* *, cum le numesc heralzii) care mai înainte displăceau ochiului. Veți vedea, dimpotrivă, cît de *continuu* se petrec schimbările în forma ei, cît de imperceptibil trec una în alta diferitele curburi și cît de ușor alunecă ochiul de-a lungul ondulațiilor variate ale buclelor ei. Pentru a accentua și mai mult acest efect, vom desena o linie exact pe unde se presupune că au trecut sîrmele ; vîrful creionului va

* borduri dințate în decorarea blazoanelor (n.t.).

întîlni mereu pe mulajul anatomic al piciorului întreruperi și piedici, pe cîtă vreme în celălalt caz va trece cursiv peste pielea elastică, de la un mușchi la altul, la fel de plăcut ca dansul unei bărci ușoare pe cele mai blînde valuri.

Această reprezentare a sîrmei păstrînd forma părților peste care trece se dovedește atît de importantă încît n-aș vrea nicidecum să fie uitată ; pe drept cuvînt, ea poate fi considerată ca unul din firele (sau liniile de contur) ce alcătuiesc învelișul formei umane (sau suprafața ei exterioară), iar dacă vom recurge frecvent la ea, imaginația își va putea reprezenta mai ușor acele părți ale corpului ale căror forme au cea mai complexă varietate ; căci sîntem îndreptățiți să facem asemenea observații asupra formelor căpătate de oricîte sîrme de acest fel, petrecute în același mod, în oricîte direcții am vrea, peste fiecare din părțile unui trup bine făcut de bărbat sau de femeie sau ale unei statui.

Și dacă cititorul va urmări, în imaginație, cele mai rafinate mișcări ale dălții în mîinile unui maestru care dă unei statui cizelările finale, el va ajunge curînd să înțeleagă ce anume așteaptă adevăratul critic de la mîna unui astfel de maestru — ceea ce italienii numesc Il poco piu, acel încă ceva care deosebește de fapt capodoperele originale ale Romei de cele mai bune copii ale lor.

Un exemplu sau două vor fi de ajuns pentru a explica ce vrem să spunem aici. Deoarece aceste nuanțe rafinate, mai mult sau mai puțin frumoase, pot fi observate pe întreaga suprafață a corpului și a membrelor, este suficient să luăm oricare din părțile unui corp frumos (chiar și una atît de mică încît să înfățișeze doar cîțiva mușchi), pentru a explica modul în care li s-a dat atîta frumusețe și grație încît un artist priceput este convins, aproape de la prima vedere, că trebuie să fie opera unui maestru.

Am ales pentru ilustrare un mic fragment de statuie (fig. 76 pl. 2 sus), care reprezintă o porțiune din jumătatea stîngă a torsului, și anume mușchii aflați dedesubtul brațului și puțin din piept (inclusiv un mușchi de formă specială care, luat în sine, apare lipsit de frumusețe, datorită asemănării marginilor sale cu dinții unui fierăstrău), considerînd că acest fragment servește cel mai bine scopului nostru, deoarece forma sa regulată cere artistului o măiestrie deosebită pentru a o face mai variată decît este ea de obicei, chiar și în natură.

Iată, mai întîi, reprezentarea acestei părți a corpului după un mulaj anatomic (fig. 77 pl. 2 sus), pentru a arăta cît de asemănătoare sînt între ele inserțiile în formă de dinți ale acestui mușchi și cu cîtă regularitate urmează fibrele sale contururile aproape paralele ale coastelor pe care le acoperă în parte.

Pornind de la cele spuse mai sus despre rostul învelișului natural al pielii, următoarea ilustrație (fig. 78 pl. 2 sus) va fi ușor înțeleasă ca o reprezentare atît de fidelă și monotonă a aceleiași părți a corpului încît, deși aspectul dur și rigid al marginilor acestui mușchi dispare datorită învelișului de care vorbim, regularitatea și uniformitatea lui se mențin în suficientă măsură pentru a-l face dezagreabil.

Deoarece regularitatea și uniformitatea înseamnă, potrivit doctrinei noastre, lipsă de eleganță și de gust autentic, vom căuta să arătăm în continuare cum se poate face ca însăși această parte (în care mușchii capătă o formă atît de regulată) să aibă la fel de multă varietate ca și oricare altă parte a corpului. Pentru aceasta vor trebui aduse unele modificări, aproape în toate aspectele, dar atît de imperceptibile încît să nu apară schimbări importante în forma și în dispunerea elementelor.

Astfel, să facem mai întîi ca părțile notate cu 1, 2, 3, 4 (care în figura anatomică 77 apar identice ca formă și paralele ca dispunere, iar în fig. 78 nu sînt cu mult rectificate) să difere în primul rînd ca mărime, dar nu printr-o diferențiere treptată de sus în jos (fig. 79, pl. 2 sus),

nici alternînd una lungă și una scurtă (fig. 80, pl. 2 sus) căci în ambele cazuri s-ar menține prea mult formalism. De aceea ar trebui să încercăm, în al doilea rînd, să variem părțile prin orice mijloc de care dispunem, fără a pierde în întregime adevăratul lor caracter. Să presupunem că ele și-au modificat puțin dispunerea și că au alunecat una față de alta în mod neregulat (cam așa cum se arată în fig. 81 pl. 2 sus, numai în ce privește dispunerea); luînd acum în considerare înfățișarea întregului fragment corporal, ea va căpăta cea mai variată și mai plăcută formă, reprezentată în figura 76; deosebirea se poate constata ușor comparînd figurile 76, 77 și 78; la fel de ușor se va vedea că dacă am trasa linii sau am trece niște sîrme peste acești mușchi, de la unul la altul și așa mai departe pînă la părțile învecinate, ele ar avea un curs sinuos continuu, indiferent de direcția care li s-a dat.

Desenînd după natură aceste părți, ale căror regularități sînt mult mai ușor de văzut și de copiat decît variațiile subtile, rareori se întîmplă ca un nepriceput să nu le facă mai regulate și mai sărace decît apar ele în realitate, chiar și la un om bolnav de tuberculoză.

Deosebirea va ieși în evidență prin compararea figurii 78, desenată intenționat în această manieră lipsită de gust, cu fig. 76. Dar și mai bine va fi înțeleasă observînd această parte pe Torsul lui Michelangelo (fig. 54 pl. 1), după care a fost desenată ilustrația noastră.

Este de reținut că în mai toate atelierele unde se toarnă mulaje în ghips există exemplare ale unei copii de mici dimensiuni după vestitul tors, care prezintă destul de clar caracteristicile descrise aici, nu numai în fragmentul care a servit ca model pentru fig. 76, dar în toate părțile acestei ciudate piese de antichitate.

Trebuie să recomand din nou cititorului să observe cu deosebită atenție șerpuirile liniilor superficiale, chiar și la trecerea lor peste fiecare articulație, și modificările care pot fi aduse la su-

prafața pielii de diferitele înclinări ale membrelor; cu toate că spațiul liber, aflat tocmai în articulații, este foarte mic, liniile fiind în consecință foarte scurte, se va constata că aplicarea acestui principiu de diferențiere a liniilor, atîta cît vor permite lungimile lor, are un efect la fel de grațios ca și în cazul celor mai lungi mușchi ai corpului.

Acest efect ar trebui observat la degete, unde articulațiile sînt scurte, iar tendoanele drepte; și unde frumosul pare să se supună, într-o anumită măsură, funcției, nu însă atît de mult dacă pe un deget lung și ascuțit veți trasa aceste mici linii șerpuitoare de-a lungul cutelor pielii sau (ceea ce fiind mai simplu este și mai plăcut) în adînciturile falangelor. Întotdeauna deosebim mai bine lucrurile prin raportare la contrariul lor; dacă fig. 82 pl. 2 sus, cu liniile ei drepte, face ca fig. 83 pl. 2 sus să arate mai lipsită de gust, deși este schițată atît de ușor, diferența va reieși mai puternic cînd veți compara, în același fel, în viața de toate zilele, un deget drept și grosolan cu degetul prelung și cu gropițe la încheieturi al unei femei frumoase.

O anumită cantitate de grăsime, care dă rotunjimi delicate pielii femeilor, determină apariția acestor gropițe gingașe nu numai la degete, dar și la toate articulațiile corpului, ceeea ce le deosebește atît de evident de cele ale unui bărbat, fie el și grațios. În înfățișarea de ansamblu a corpului, aceste rotunjimi ale pielii, cu ajutorul formelor mai blînde ale mușchilor, oferă ochiului o întreagă diversitate, cu părți mai delicate și mai puține la număr, cu treceri mai line între ele și cu o simplitate atît de rafinată încît forma trupului feminin reprezentat în statuia Venerei (fig. 13 pl. 1) va fi întotdeauna preferată imaginii lui Apollo (fig. 12 pl. 1.).

Oricine este capabil să-și imagineze linii care parcurg astfel cursiv și cu variații subtile întregul corp, pînă la vîrfurile degetelor și își va aminti de motivele care ne-au îndemnat să descriem mai sus ceea ce italienii numesc Il poco piu (acel *încă*

ceva aşteptat de la mîna unui maestru), nu va avea nevoie, după părerea mea, decît de foarte puţin dincolo de concluziile la care îl vor conduce propriile sale observaţii asupra operelor de artă şi asupra naturii, pentru a-şi însuşi adevărata semnificaţie a cuvîntului *Gust* raportat la formă, oricît de inexplicabil i-ar fi putut părea acest cuvînt înainte.

Am făcut mereu apel mai cu seamă la operele anticilor, nu fiindcă modernii n-ar fi creat opere la fel de valoroase, ci fiindcă ale celor dintîi sînt mai larg cunoscute ; nici nu ne-am închipuit că ei s-au înălţat vreodată la frumosul suprem al naturii. Cine altcineva decît un fanatic ar putea spune, chiar şi în privinţa anticilor, că n-a văzut femei vii cu feţe şi gîturi, cu mîini şi braţe pe care însăşi Venera elenă nu le imită decît grosolan ? Şi cum să justificăm de ce nu se poate spune acelaşi lucru şi despre celelalte părţi ale corpului ?

Capitolul XI

Despre PROPORŢIE

Dacă cineva ar întreba ce anume face ca un corp omenesc să fie frumos proporţionat, cît de prompt şi aparent categoric este răspunsul obişnuit : *o justă simetrie şi armonia părţilor faţă de întreg*. Cum însă acest răspuns vag provine, probabil, din doctrine ce nu se referă la formă sau din scheme inutile construite pe baza lor, mă tem că după o examinare corespunzătoare el va înceta să mai fie considerat potrivit.

Înainte de aceasta, devine necesar să menţionez aici un motiv care poate fi adăugat la cele expuse în introducere, pentru a-l convinge pe cititor să considere obiectele golite de conţinutul lor ca pe nişte cochilii sau învelişuri subţiri ; şi anume că el va putea, în parte datorită acestei concepţii, să discearnă cît se poate de bine şi să păstreze distincte următoarele două *idei generale*, cum le vom numi, legate de formă, care se pot suprapune şi combina în minte şi pe care e necesar (pentru a o face pe fiecare cît mai clară în caracteristicile ei) să le menţinem separate şi să le considerăm izolat.

Mai întîi, *ideea generală* despre care s-a discutat deja în capitolele precedente şi care implică numai suprafaţa formei, considerată dintr-un singur punct de vedere, acela al caracterului ei ornamental.

În al doilea rînd, *ideea generală* care urmează să fie discutată şi pe care o avem, deobicei, despre formă în ansamblu, provenind în esenţă din adecvarea la un scop sau la o funcţie prestabilite.

Intenția noastră principală a fost pînă acum de a demonstra și de a ilustra doar prima idee, arătînd mai întîi natura varietății și apoi efectele ei asupra spiritului, precum și modul în care asemenea impresii sînt produse prin intermediul diferitelor senzații ale ochiului, în mișcările lui de înregistrare și parcurgere [1] a diferitelor suprafețe.

Un obiect care ar corespunde doar acestei prime idei ar fi suprafața unui ornament care conține toate întorsăturile posibile ale mișcării liniilor și care, în același timp, nu este în nici un fel aplicată, neslujind altui scop decît simpla desfătare a ochiului.

Un exemplu în acest sens este figura asemănătoare unei frunze, aflată în partea de jos a planșei 1, lîngă fig. 67 ; ea a fost desenată după un frasin, un fel de Lusus naturae dezvoltat ca o excrescență, dar atît de frumos în liniile sale asemănătoare spiralelor unei scoici încît ar fi fost peste puterile unui Gibbon să-l egaleze, chiar dacă ar fi folosit aceleași materiale ; nici acul de gravură al lui Edelinck sau al lui Drevet nu i s-ar fi putut măsura.

De notat că gustul actual în materie de ornamente pare să fi derivat, în parte, din asemenea formațiuni, care se pot observa toamna la unele plante, în special la sparanghelul care începe să dea semințe.

Mă voi strădui acum să explic conținutul celei de-a doua *idei generale* despre formă, cum am numit-o de dragul distincției, și aceasta într-un mod mult mai complet decît am făcut-o în capitolul I cu privire la conveniență. Voi începe prin a observa că deși suprafețele vor continua în mod inevitabil să fie avute în vedere, totuși nu mai trebuie să ne limităm la considerarea lor doar ca suprafețe, cum am făcut pînă acum ; trebuie să ținem seama, atît în general, cît și în particular, de volume și de soliditate, fiind atenți la ceea ce se poate îndeplini sau produce prin acestea, cum ar fi anumite cantități sau dimensiuni *date* ale

[1] Vezi cap. 5, p. 38. (N.A.).

părților, pentru a conține o substanță sau pentru *mișcare, forță, viteză* și alte funcții ale ființelor vii, ceea ce presupun că ne va conduce cu timpul la o accepție satisfăcătoare a cuvîntului *proporție*.

Cît privește aceste *senzații asociate* de volum și mișcare, oare nu ni se pare, aproape de la prima vedere, fără verificare, că *simțim* cînd anume o pîrghie este prea slabă sau nu destul de lungă pentru o anumită forță mecanică sau cînd anume un arc nu este potrivit ? Și oare nu ne dăm seama, din experiență, ce greutate sau ce dimensiune ar trebui adăugate sau luate, dintr-un motiv sau altul ? Dacă așa stau lucrurile și știut fiind că volumele generale ale formelor, ca și cele particulare, sînt alcătuite din materiale modelate sub acțiunea unor forțe mecanice, pentru un scop cunoscut sau altul, cît de firesc vom ajunge, de la aceste considerații, la o judecată asupra *proporției juste*, care reprezintă o componentă a frumosului pentru spirit, dar nu întotdeauna și pentru ochi !

Necesitățile ne-au învățat să modelăm materia în forme variate și să le dăm proporții potrivite pentru anumite întrebuințări : sticle, pahare, cuțite, farfurii etc. Oare nu atacul a generat forma sabiei, iar apărarea forma scutului ? Și ce altceva decît justa concordanță a părților a stabilit diferitele dimensiuni de pistoale, tunuri obișnuite, tunuri mari, arme ușoare de vînătoare și puști, diferențe formale care pot fi numite caractere diferite ale armelor de foc, la fel de corect cum diferitele înfățișări ale oamenilor sînt numite caractere umane ?

Constatăm, de asemenea, că bogata varietate a formelor care apar în regnul animal provine, în primul rînd, din adecvarea subtilă a părților destinate îndeplinirii mișcărilor specifice ale fiecărei ființe.

Cred că aici este locul potrivit pentru a vorbi despre o deosebire remarcabilă privind concordanța între mecanismele vii ale naturii și cele inferioare, în comparație cu primele, pe care sînt în stare să le facă oamenii ; cu ajutorul acestei dis-

tincții sper să pot demonstra ce anume constituie frumosul suprem al proporției în corpul omenesc.

Din însărcinarea guvernului a fost realizat un ceas, iar domnul Harrison lucrează acum la altul, pentru a arăta pe mare ora exactă ; este poate una din cele mai minunate mașinării din cîte s-au realizat vreodată. Ferice de ingeniosul inventator, chiar dacă forma întregului sau a fiecărei părți din acest mecanism ciudat ar putea să pară ochiului confuză sau urîtă și chiar dacă angrenajele sale ar fi neplăcute privirii, cu condiția ca ele să corespundă scopului propus ; concepția ceasului nu prevede o compoziție ornamentală, în afară de eventuala lustruire a suprafețelor. Iar dacă este nevoie de adăugarea unor ornamente pentru a-i înfrumuseța forma, trebuie procedat cu grijă, astfel ca să nu fie o piedică pentru mecanismul însuși, cu atît mai mult cu cît ele ar fi de prisos în raport cu funcția principială. Dar ce minunat merg mînă în mînă frumosul și utilul în mecanismele naturii !

Dacă o mașină destinată acestui scop ar fi fost opera naturii, întregul și fiecare parte luată separat ar fi putut avea o desăvîrșită frumusețe a formei, fără primejdia de a distruge desăvîrșirea mișcării, exact ca și cum ornamentul ar fi fost unicul țel ; de asemenea, mișcările ei ar fi putut fi grațioase, fără adăugarea vreunui amănunt de prisos în slujba celor două scopuri minunate. Există deci această diferență remarcabilă de funcționalitate și armonie între mecanismele naturii (unul dintre care este omul) și cele făcute de mîini muritoare, deosebire care urmează să ne conducă la obiectivul nostru principal și anume a arăta în ce constă frumosul suprem al proporției.

Cu cîțiva ani în urmă a fost adus din Franța un mecanism de ceasornic care avea fixate pe el un cap și labe de rață și era astfel conceput încît să aibă o oarecare asemănare cu vietatea care stă într-un picior, trăgîndu-și o labă înapoi, întoarce capul, deschide și închide ciocul, bate din aripi și dă din coadă, toate acestea fiind cele mai simple și mai ușoare componente ale mișcărilor vii. Dar

pentru a executa anevoie cele cîteva mișcări, acest dispozitiv stupid, dar foarte admirat, apare, cînd este descoperit, ca cel mai complicat, confuz și dezagreabil obiect ; nici dacă ar fi acoperit cu o piele aderentă la părțile componente, înfățișarea lui n-ar avea mult de cîștigat ; în cel mai bun caz, un sac cu balamale, cuie și inele de prins galoșii ar fi arătat la fel de bine, dacă n-ar fi fost umplut prin alte mijloace pentru a i se da o formă.

Vedeți prin urmare, din nou, că pe măsură ce pretindem că dăm mai multă varietate mișcărilor noastre neînsemnate, formele devin tot mai confuze și mai neornamentale ; nici întîmplarea nu le ajută decît rareori. Cît de diferită este natura, unde cu cît e mai mare varietatea mișcărilor, cu atît mai frumoase sînt părțile care le determină !

Vietățile din clasa peștilor, cu mișcări mai puțin numeroase decît ale altor creaturi, au de aceea și forme mai puțin remarcabile ca frumusețe. Trebuie să notăm, de asemenea, că în fiecare specie exemplarul cel mai arătos este și cel care se mișcă cel mai bine : păsările cu înfățișare greoaie rareori pot zbura bine, după cum nici peștii cu excrescențe nu alunecă prin apă la fel de ușor ca cei cu o conformație mai simplă. Întotdeauna animalele cu forma cea mai elegantă excelează în viteză, iar dintre ele calul și ogarul sînt două exemple admirabile ; chiar și în rîndul lor, rareori se întîmplă ca cel mai frumos să nu fie și cel mai rapid.

Calul de luptă este mai adaptat forței decît calul de curse ; presupunînd că s-ar adăuga acestuia din urmă surplusul de putere al celui dintîi, ceea ce ar îngreuna anumite părți, făcîndu-le improprii pentru singura lor menire, viteza, desigur că s-ar pierde ceva din acea admirabilă calitate, iar armonia subtilă a formei ar fi, în parte, distrusă ; prin această adăugire i s-ar conferi însă o altă calitate a mișcărilor, superioară vitezei, calul devenind astfel mai apt să se miște suplu și grațios în direcții variate, atît de plăcute ochiului în mersul unui cal de luptă bine strunit ; în ace-

lași timp, o notă de măiestrie și grație s-ar adăuga înfățișării lui, despre care nu s-ar fi putut spune înainte decît că are o simplitate elegantă. Această nobilă creatură este prima dintre animale, ceea ce corespunde acelei particularități a naturii care face ca cea mai folositoare specie a regnului animal să se evidențieze, deopotrivă, ca cea mai frumoasă.

Totuși, la drept vorbind, nici una din creaturile vii nu e capabilă să se miște cu atîta grație și în direcții atît de variate ca specie umană ; ar fi de prisos să mai arătăm în ce măsură frumusețea formelor și a structurilor ei este de asemenea superioară. După cele menționate în legătură cu figura și cu mișcarea, este evident, desigur, că natura a socotit de cuviință să creeze frumosul proporției și frumosul mișcării, necesare atît uneia cît și celeilalte, așa încît observația de mai sus asupra animalelor va fi la fel de valabilă și în ce privește omul : și anume că omul desăvîrșit proporționat este și cel mai apt pentru mișcări desăvîrșite, cum sînt naturalețea și grația în *comportament* sau în dans.

O confirmare indirectă a celor spuse despre această metodă de creație a naturii, care merită, dealtfel, atenția noastră, poate fi faptul că atunci cînd unele părți ale corpului omenesc sînt ascunse privirii și nu participă direct la mișcare, toate formele ornamentale care apar cu claritate la mușchi și la oase sînt cu totul neglijate, ca ceva lipsit de necesitate, căci natura nu face nimic în zadar. Evident, este cazul organelor interne, care nu au nici cea mai mică frumusețe formală, cu excepția *inimii ;* această nobilă parte, într-adevăr un fel de motor prim al organismului, este o figură simplă și bine diferențiată ; unele dintre cele mai frumoase urne și vase romane au fost modelate după asemănarea ei.

Acum, după ce am reținut o mulțime de lucruri, pasul următor va fi să vorbim, mai întîi, despre măsurătorile generale, cum sînt înălțimea totală a corpului raportată la lățime, sau lungimea unui

[1] Vezi cap. X, despre compozițiile cu linia serpentină. (N.A.).

membru raportată la grosimea lui ; iar în al doilea rînd, despre dimensiunile aparente, care sînt de o varietate mult prea complexă pentru a ad mite o descriere cu ajutorul liniilor.

Primele vor fi reduse la cîteva linii drepte in tersectate, ceea ce va fi ușor de înțeles pentru oricine, dar celelalte vor cere ceva mai multă atenție, fiind vorba de a preciza fiecare modificare, fiecare contur sau limită a corpului omenesc.

Să fim ceva mai expliciți. Ca și în prima parte, voi începe prin a arăta ce procedeu aplicabil de măsură se poate folosi pentru a obține cea mai potrivită varietate în proporțiile părților oricărui corp. Spun *aplicabil* pentru că imensa varietate și complexitatea dispunerii părților formei umane nu vor permite, dincolo de un anumit grad sau număr, măsurarea distanțelor dintre o parte și alta prin linii sau puncte, fără ca operația însăși să devină foarte complicată sau fără ca imaginația noastră să fie pusă în dificultate. De exemplu, o linie reprezentînd o dată și jumătate lățimea încheieturii mîinii ar trebui să fie egală cu lățimea reală a celei mai subțiri părți a brațului, deasupra cotului ; nu se poate atunci întreba despre care parte a încheieturii e vorba ? Dacă veți aplica un compas puțin mai aproape sau mai departe de mînă, distanța dintre puncte va fi alta, ceea ce se va întîmpla și dacă veți roti instrumentul în jurul încheieturii, căci ea este mai plată într-o parte decît în cealaltă. Să presupunem însă, de dragul discuției, că ar fi fost stabilită o anumită lățime a încheieturii, nu ne putem oare întreba, din nou, cum anume trebuie aplicată, pe partea cea mai plată a brațului, sau pe cea mai rotundă, la ce distanță față de cot și în ce poziție a brațului, cînd este întins sau îndoit ? Căci și de aici va rezulta o diferență sensibilă, deoarece în ultima situație mușchiul din partea anterioară a acestui segment al brațului, numit biceps, se află o dată umflat ca o minge, iar apoi se subțiază ; mai mult încă, toți mușchii își modifică aspectul în diferite mișcări, astfel încît, indiferent de ceea ce au pretins unii autori, nu se poate stabili nici un sistem

matematic de măsurători liniare pentru proporția corectă a corpului uman.

Ajungem așadar la concluzia că numai presupunînd toate lungimile și lățimile corpului sau ale membrelor reduse la figuri regulate, cum sînt cilindrii (sau cum este piciorul din fig. 68 pl. 1, la fel de rotund ca un cilindru compresor), numai atunci măsurile de lungimi și lățimi sînt aplicabile sau de vreun folos pentru cunoașterea proporției. Așa încît, deoarece toate schemele matematice sînt nepotrivite acestui scop, vom căuta să le dăm la o parte din drumul nostru. De aceeea nu-mi este îngăduit să trec cu vederea că Albrecht Dürer, Lomazzo (iată două desene lipsite de gust din tratatele lor despre proporții fig. 55 pl. 1) și alți cîțiva autori au derutat lumea nu numai cu o mulțime de diviziuni mărunte și inutile, dar și cu *ideea* ciudată că acele diviziuni ar fi guvernate de legile muzicii — greșeală în care au căzut, se pare, observînd că anumite diviziuni uniforme și consonante ale unei coarde sînt sursă de armonie pentru ureche și convingîndu-se singuri că distanțe similare în liniile formei ar încînta în mod asemănător ochiul. În capitolul III despre uniformitate s-a dovedit că adevărat este tocmai reversul acestei teorii. Ei susțin că „raportul dintre lungimea și lățimea piciorului este un *dublu suprabipartient, un diapason* și *un diatesseron*“ [1], ceea ce, după părerea mea, s-ar fi putut aplica la fel de bine urechii, unei plante, unui arbore sau oricărei alte forme. Acest gen de *idei* a cunoscut însă cu timpul o asemenea răspîndire încît cuvintele *armonie a părților* par la fel de aplicabile formei ca și muzicii.

---

[1] Să notăm că autorii amintiți ne dau asigurări că această curioasă metodă de măsurare *va determina o frumusețe depășind cu mult posibilitățile naturii*. Lomazzo recomandă și o altă schemă, cu un triunghi, pentru a corecta ceea ce ei numesc *sărăcia naturii*. Acești *reparatori ai naturii* ne aduc aminte de croitorul lui Guliver din Laputa, care, după ce i-a luat măsura pentru un costum, folosind rigla, cvadrantul și compasul, și după o mare pierdere de timp, i-a adus hainele acasă prost făcute. (N.A.).

Oricît de absurde ar fi aceste scheme, măsurile luate după statuile antice pot fi de oarecare folos pictorilor și sculptorilor, dar nu atît de utile cum sînt pentru arhitecți și constructori măsurile luate, în același fel, după vechile clădiri, căci aceștia din urmă au de a face aproape numai cu figuri geometrice simple. Oricum, sînt măsuri care folosesc doar pentru a copia ceva făcut înainte.

Cele cîteva măsurători despre care voi vorbi, pentru a stabili dimensiunile generale ale unei figuri, vor fi operate numai cu ajutorul liniilor drepte, pentru a înțelege cît mai ușor ceea ce se poate numi, pe bună dreptate, *dimensionarea volumului unui corp*, presupunîndu-l solid ca o statuie de marmură, așa cum am arătat că se obține cu ajutorul sîrmelor despre care am vorbit în introducere (fig. 2 pl. 1, st.) ; prin această metodă simplă ne putem forma idei clare asupra *singurului* lucru care, cred eu, cere să fie măsurat, și anume raporturile dintre lungimi și lățimi, care creează, de regulă, proporții optime.

Cele mai generale dimensiuni ale corpului sau ale membrelor sînt lungimile și lățimile sau grosimile. Așadar, grația unei figuri, potrivit caracterului ei, depinde de proporționarea corectă a liniilor sau a sîrmelor (care sînt măsurile ei) ; cu cît aceste linii vor fi mai diferite una de alta, cu atît vor putea fi diferențiate mai mult și diviziunile care li se vor aplica mai tîrziu, iar cu cît aceste linii vor fi mai puțin variate, desigur că părțile influențate de ele, trebuind să se conformeze liniilor generale, vor avea și ele mai puțină varietate. De exemplu, crucea exactă (fig. 69 pl. 2 dr.) formată din două linii egale intersectate la mijloc ar reduce silueta umană desenată conform acestor linii la propriul ei caracter dezagreabil de a fi la fel de lată pe cît este de lungă. Cele două linii încrucișate pentru a reda înălțimea și lățimea unei figuri ar fi lipsite de varietate și în cazul contrar, cînd una ar fi foarte scurtă în raport cu cealaltă, neputînd din această cauză să dea naștere unei figuri îndeajuns de variate. Pentru a dovedi aceasta, cititorului îi va fi foarte ușor să facă o

verificare, desenînd (oricît de imperfect) o figură sau două, prinse înăuntrul unor astfel de limite.

Există o medie între acestea, potrivită fiecărui caracter, pe care ochiul o va determina cu ușurință și precizie.

Astfel, presupunînd că liniile din fig. 70 pl. 2 dr., ar reprezenta măsura lungimii și a lățimii maxime, stabilite fie pentru figura unui bărbat, fie pentru aceea a unui vas, ochiul ar observa imediat că cea mai lungă dintre ele nu este suficient de lungă în raport cu celelalte pentru a putea înfățișa un bărbat frumos; aceeași măsură ar face însă vasul prea îngust pentru a fi elegant; nu există riglă sau compas care să rezolve problema atît de repede și de precis ca un ochi bun. Se poate observa că diferențele foarte mici între lungimile mari nu au aproape nici un efect asupra proporției, deoarece ele nu pot fi deosebite; un om este cu o jumătate de *inch* * mai scund cînd se duce seara la culcare decît atunci cînd se trezește dimineața, fără ca această diferență să poată fi percepută. Folosirea riglei sau a compasului poate fi necesară în cazul unui pariu, dar rareori în alte ocazii.

Presupun că am insistat suficient în examinarea raporturilor generale de lungime și lățime. Cred că am arătat limpede, pe parcursul expunerii, că nu există nici o regulă liniară care să poată fi folosită la stabilirea exactă a unor proporții *pentru* corpul omenesc, iar dacă ar exista, numai ochiul trebuie să ne determine să alegem acele proporții care sînt cele mai atrăgătoare pentru el.

Încheind astfel cu dimensiunile generale, despre care putem spune că nu definesc proporția dincolo de cea ce apare cînd corpul este îmbrăcat, voi prezenta, folosind calea familiară a observației curente, o a doua metodă, mai cuprinzătoare, de studiere a proporției, apelînd pe parcurs la experiența uzuală, la senzația asociată de formă și mișcare.

* *inch* = țol, unitate de măsură egală cu 2,54 cm. (n.t.).

Menționînd două-trei exeemple cunoscute, se va constata, poate, că aproape fiecare dintre noi este mult mai avansat decît își închipuie în cunoașterea acestui aspect speculativ al proporției; mai ales acela care s-a obișnuit să observe oameni goi făcînd exerciții corporale și mai cu seamă dacă este interesat într-un fel de reușita acestora; cu cît va fi mai familiarizat cu natura exercițiului însuși, cu atît va putea aprecia mai bine corpul care îl execută. Din acest motiv, nici nu apucă boxerii să se pregătească de luptă, că pînă și un măcelar, care are asemenea deprinderi, se dovedește un critic remarcabil al proporțiilor și cîntărește adesea șansele de izbîndă, pe baza acestui tip de judecată, la simpla vedere a luptătorilor. Am auzit un fierar perorînd ca un anatomist sau ca un sculptor, deși poate că nu în aceeași termeni, despre frumusețea unui trup de boxer; de asemenea, sînt încredințat că unul dintre cunoscătorii obișnuiți ai artei atletice ar fi în stare să-l instruiască și să-l îndrume pe cel mai bun sculptor în viață (care nu a văzut sau nu cunoaște deloc acest exercițiu), pentru a conferi statuii unui boxer englez o mult mai bună proporție, potrivit caracterului, decît se poate vedea chiar și la vestitul grup de boxeri antici (sau luptători romani, cum li se mai spune), operă atît de admirată pînă în zilele noastre.

Ce-i drept, faptul că multe părți ale corpului sînt mereu acoperite face ca proporția întregului să nu poată fi cunoscută în egală măsură; ciorapii sînt însă un înveliș atît de subțire, încît oricine apreciază cu mare exactitate diferitele forme și proporții ale picioarelor. Femeile vorbesc întotdeauna cu competență despre gîturi, mîini sau brațe; adesea ele vor semnala în conformația acestora desăvîrșiri sau defecte de amănunt, care ar putea scăpa ușor observației unui om de știință.

Desigur, asemenea sentințe n-ar putea fi stabilite și pronunțate cu atîta rigoare critică, dacă ochiul n-ar fi capabil să măsoare sau să aprecieze cu mare precizie raporturile dintre grosimi și lungimi. Ba mai mult, pentru a decide cu finețea

pe care o dovedesc adesea, ele trebuie în același timp să traseze pe suprafață, cu oarecare pricepere, acele sinuozități subtile descrise în paginile 81 și 82, în care, după cum se poate observa, cele două idei generale menționate la începutul capitolului sînt pe deplin conținute.

Așa stînd lucrurile, este în puterea unui om de știință, înzestrat cu un ochi pătrunzător, să meargă mai departe și să conceapă, cu un foarte mic efort de gîndire, numeroase alte particularități legate nemijlocit de proporție, cum ar fi mărimea oaselor și felul în care ele contribuie la formarea volumului și susțin celelalte părți, sau ce greutate și ce dimensiuni trebuie să aibă mușchii pentru a putea pune în mișcare (potrivit principiului balanței) un braț de o anumită lungime, cu un anumit grad de rapiditate și forță.

Deși multe dintre acestea sînt ușor de înțeles cu ajutorul observației curente, sprijinită de știință, mă tem că va fi greu de format o idee foarte clară despre ceea ce constituie sau compune *frumusețea supremă a proporției;* așa cum se vede la Antinous (fig. 6 pl. 1.), statuie recunoscută ca cea mai desăvîrșită în această privință dintre toate operele antice; cu toate că scopul sculptorului pare să fi fost aici, la fel ca și în statuia Venerei, gratia încîntătoare, în proporțiile lui Antinous există în plus o forță virilă, evidentă din cap pînă-n picioare.

Să încercăm totuși: dat fiind că această capodoperă este atît de bine cunoscută, ne-o vom lua ca model și ne vom strădui să construim sau să asamblăm în imaginație elementele în măsură să alcătuiască o altă figură asemănătoare. Procedînd astfel, vom constata curînd că figura trebuie executată pornind în primul rînd de la acea senzație precisă pe care o avem în mod natural în legătură cu mărimile sau dimensiunile părților celor mai potrivite pentru a produce forța maximă necesară mișcării sau susținerii unor greutăți mari, sau dimpotrivă, maximă agilitate, precum și pentru toate gradele intermediare dintre aceste două extreme.

Acela care și-a dezvoltat cel mai bine ideile în legătură cu aceste aspecte, prin observații obișnuite și cu ajutorul artelor legate de ele, va avea probabil și cea mai corectă și limpede înțelegere a aplicării diferitelor părți și dimensiuni ce i se vor înfățișa, în cele ce urmează, într-un mod descriptiv de dispunere, pentru a stabili conceptul unei figuri frumos proporționate.

După ce ne-am ales ca model statuia lui Antinous, vom presupune că lîngă ea s-ar afla silueta greoaie, ca de elefant, a unui Atlas, făcută din oase groase și mușchi mari, astfel încît să suporte cît mai bine o greutate imensă, potrivit caracterului său de forță năprasnică; iar de cealaltă parte, să ne imaginăm silueta zveltă a unui Mercur, elegant construită în toate părțile sale pentru extrema agilitate, cu oase subțiri și cu mușchi de formă prelungă, adecvate salturilor sprintene. Trebuie să presupunem că aceste două figuri au aceeași greutate și nu depășesc șase picioare* înălțime[1].

Extremele noastre fiind astfel stabilite, să ne închipuim acum că Atlas ar pierde treptat anumite porțiuni de oase și mușchi, ceea ce i-ar permite să dobîndească agilitate, ca și cum ar năzui la calitatea aeriană a lui Mercur, în timp ce Mercur, la rîndul său, și-ar amplifica treptat silueta prelungă și ar crește, în același timp, către statura lui Atlas, adăugîndu-și, acolo de unde ele au provenit, exact aceleași cantități de care celălalt s-a eliberat, pînă cînd se vor apropia în greutate unul de altul și ne vom putea imagina că formele lor devin din ce în ce mai asemănătoare, pentru a se întîlni la un moment dat într-o identitate perfectă; aceasta fiind o medie exactă între cele două extreme, putem deduce că ea reprezintă tocmai acea

* foot (pl. feet) = picior, unitate de măsură a lungimii echivalînd cu aproximativ 30,5 cm (12 inches) — (n.t.).

[1] Dacă scara uneia sau alteia dintre aceste proporții ar depăși în realitate șase picioare, calitatea de forță a uneia și agilitatea celeilalte ar descrește treptat, proporțional cu dezvoltarea corpului. Există dovezi suficiente pentru aceasta, decurgînd atît din principiile mecanice cît și din observația curentă. (N.A.).

formă riguros proporţionată care corespunde cel mai bine atît forţei active cît şi mişcării graţioase ; aşa cum este Antinous, pe care ne-am propus să-l imităm şi să ni-l reprezentăm în minte.[1]

Mă tem că această parte a schemei pe care am conceput-o pentru explicarea proporţiei exacte poate să pară mai puţin bine definită decît ar fi fost de dorit ; dar, oricum ar fi, trebuie să o prezint cititorului ca pe cea mai bună soluţie la care am putut ajunge într-o problemă atît de dificilă. De aceea, voi cere îngăduinţa să mai încerc o ilustrare, observînd că, în mod asemănător două culori opuse ale *curcubeului* formează între ele o a treia culoare şi astfel îşi împărtăşesc calităţile specifice ; de exemplu, galbenul cel mai strălucitor şi albastrul intens care se află la o oarecare distanţă de el se apropie vizibil, se amestecă prin nuanţe intermediare şi, la fel ca în exemplul precedent, îşi *temperează* una alteia vigoarea, mai degrabă decît s-o anuleze, pînă cînd se întîlnesc într-un compus bine definit, în care aspectul lor iniţial dispare la un moment dat cu desăvîrşire ; în locul lor descoperim însă cel mai încîntător verde, acea culoare pe care a ales-o natura pentru înveşmîntarea pămîntului şi de a cărei frumuseţe ochiul nu se satură niciodată.

Pornind de la seria reprezentărilor sugerate de descrierea celor trei figuri de mai sus, ne va fi uşor să compunem din ele diferite alte proporţii. Asemenea pictorului care, folosindu-se de o anumită ordine a dispunerii culorilor pe paletă, îşi combină după plac nuanţele dorite, vom putea combina şi compune în imaginaţie membre şi părţi ale corpului potrivite, care să corespundă diferitelor caractere, sau, cel puţin, vom şti să descoperim pe această cale cum anume sînt compuse caracterele pe care le vedem în artă sau în natură.

[1] Jocheul, cunoscînd în amănunt care din muşchii sau oasele unui cal este cel mai adaptat la viteză sau la forţă, va concepe la fel de uşor o transformare asemănătoare între cel mai puternic cal de povară şi cel mai iute alergător şi va stabili îndată că media celor două extreme trebuie să fie minunatul cal de luptă. (N.A.).

Este însă posibil ca însuşi cuvîntul *caracter, raportat la formă,* să nu poată fi pe deplin înţeles de oricine, deşi este atît de frecvent folosit ; de altfel, nici nu-mi amintesc să-l fi văzut explicat undeva. Din această cauză şi, de asemenea, pentru că se va demonstra astfel mai bine de ce este util să concepem forma şi mişcarea împreună, nu va fi nepotrivit să facem următoarea observaţie : deşi un caracter, în acest înţeles al cuvîntului, este legat în primul rînd de o figură remarcabilă prin forma ei, atît în unele părţi cît şi în ansamblu, cu siguranţă că nici o figură, oricît de originală ar fi, nu poate fi pe deplin concepută ca un caracter, înainte de a o vedea asociată cu o împrejurare sau cu o cauză deosebită, care să determine această particularitate a înfăţişării ; de exemplu, un om gras şi murdar nu ne va aduce aminte de caracterul lui Silenus, pînă nu-i vom asocia ideea de senzualitate ; tot astfel, puterea de a susţine o povară şi aspectul butucănos sînt reunite atît în caracterul lui Atlas cît şi în înfăţişarea unui cărăuş.

Cînd ne gîndim la povara pe care trebuie s-o ducă purtătorii de litieră, nu cădem oare imediat de acord că „ordinul toscan" al picioarelor lor prezintă o adecvare şi o proporţie justă a părţilor care îi face să devină, pe drept cuvînt, figuri *caracteristice ?*

O conformaţie distinctă (caracter) au şi vîslaşii, ale căror picioare sînt nu mai puţin remarcabile datorită micimii lor ; căci, în mod natural, cea mai mare nevoie de hrană o au părţile cele mai solicitate, aşa încît acelea care stau mult timp întinse sînt desigur predispuse la micşorare sau la o creştere incompletă. E puţin probabil să existe pe Tamisa vreun vîslaş a cărui înfăţişare să nu confirme această observaţie. De aceea, dacă ar fi să pictez figura lui Charon, i-aş deosebi statura de cea a unui om obişnuit şi, în pofida cuvîntului *lege,* m-aş încumeta să-i dau umeri largi şi picioare subţiri, indiferent dacă aş avea sau nu ca model o statuie sau un basorelief antic.

Poate că nu voi reuşi să pun mai bine în valoare cele afirmate pînă acum despre proporţie decît criticînd acea minunată frumuseţe a lui Apollo din Belvedere, care l-a făcut să fie preferat chiar şi lui Antinous : mă refer la *măreţia* adăugată unei frumuseţi şi unei graţii care nu sînt mai prejos decît cele ale lui Antinous.

Cele două capodopere se pot vedea alături în acelaşi palat din Roma, unde Antinous umple sufletul spectatorului numai de admiraţie, în vreme ce Apollo îl surprinde şi îl frapează, după cum spun călătorii, printr-o aparenţă de *supraomenesc*, pe care, *desigur*, le este întotdeauna greu s-o descrie ; acest efect, spun ei, este cel mai uimitor, căci caracterul său disproporţionat este evident, la o examinare atentă, chiar şi unui ochi obişnuit. Unul dintre cei mai buni sculptori pe care-i avem în Anglia, care s-a dus nu de mult la Roma să vadă cele două statui, mi-a confirmat cele spuse mai sus, în special în ce priveşte gambele şi coapsele, prea lungi şi prea groase faţă de părţile superioare. Şi Andrea Sacchi, unul dintre marii pictori italieni, pare să fi fost de aceeaşi părere, altminteri e greu de crezut că ar fi dat lui Apollo (care-l încoronează pe muzicianul Pasqualini într-un tablou celebru aflat acum în Anglia) exact proporţiile lui Antinous, pe cînd în celelalte privinţe personajul pare să fie o copie directă după Apollo.

În opere de mare valoare vedem adesea că părţile inferioare au fost neglijate, dar aici nu poate fi vorba de aşa ceva, deoarece într-o statuie reuşită proporţia justă este una din componentele esenţiale ale frumosului ; prin urmare, se impune de la sine ideea că aceste membre trebuie să fi fost alungite intenţionat ; altminteri deformarea ar fi putut fi cu uşurinţă evitată.

Aşadar, dacă examinăm în detaliu calităţile acestei statui, putem deduce, pe bună dreptate, că ceea ce s-a considerat pînă acum ca o *perfecţiune* inexplicabilă a înfăţişării sale de ansamblu provine din ceea ce a apărut ca un *defect* al uneia din părţile ei. Dar să încercăm să facem cît mai

explicită această problemă, pentru a da mai multă forţă celor afirmate aici.

Prin depăşirea mărimii naturale, statuile (cum este aceasta, mai mare decît Antinous) cîştigă de fapt, întotdeauna, o anumită grandoare, potrivit principiului cantităţii [1], dar aceasta singură nu e suficientă pentru a da ceea ce se poate numi, pe drept cuvînt, *măreţia* proporţiei ; chiar dacă figurile 17 şi 18 din planşa 1 ar fi desenate sau gravate la o scară de zece picioare înălţime, ele tot ar rămîne de proporţii pitice, aşa cum, pe de altă parte, o figură de numai două incii poate reprezenta o înălţime uriaşă.

Prin urmare, trebuie să considerăm că *măreţia* proporţiei depinde de adăugarea *cantităţii* la acele părţi ale corpului unde ea poate da o mai mare libertate pentru graţia mişcărilor, cum ar fi gîtul, pentru a permite rotiri mai ample şi mai mlădioase ale capului, sau picioarele, pentru un balans cît mai mare al părţilor superioare.

Ne dăm astfel seama că amplificarea dimensiunilor lui Antinous pînă la înălţimea lui Apollo n-ar fi de ajuns pentru a determina acel efect superior de măreţie, atît de evident la cea de-a doua statuie. Adaosurile necesare pentru crearea acestei *măreţii* a proporţiei, care apare aici asociată graţiei, trebuie operate deci printr-o aplicare corectă numai asupra părţilor menţionate.

Nu ştiu cum aş putea dovedi mai bine acest lucru, altfel decît apelînd, ca şi înainte, la ochiul cititorului şi la observaţia de toate zilele.

Antinous fiind recunoscut a avea proporţia cea mai justă cu putinţă, să vedem ce anume i se poate adăuga, potrivit principiului cantităţii, fără a-l face să piardă ceva din frumuseţe.

Dacă ne imaginăm o creştere a dimensiunilor capului, vom intui imediat că aceasta n-ar face decît să-l deformeze ; în cazul mîinilor şi al picioarelor, sesizăm ceva voluminos şi de prost gust ; în cazul întregii lungimi a braţelor, simţim că ele ar atîrna greoaie ; dacă s-ar adăuga ceva

[1] Vezi capitolul VI. (N.A.).

la lungimea sau la lățimea trunchiului, ne dăm seama că ar căpăta o înfățișare greoaie și disgrațioasă. Rămîne deci să vorbim doar despre *gît* și despre *gambe* și *coapse*, în legătură cu care constatăm nu numai că anumite adaosuri pot fi admise fără a produce vreun efect dezagreabil, dar și că acestea conferă formei umane *măreție*, perfecțiunea ultimă în ceea ce privește proporția; ceea ce se exprimă pregnant în statuia lui Apollo și poate primi o confirmare suplimentară dacă examinăm desenele lui Parmigianino, unde aceste caracteristici apar în exces; și totuși, tocmai din această cauză, toți adevărații cunoscători susțin că operele lui conțin o nespusă noblețe a gustului, deși în alte privințe sînt foarte greșite.

Să revenim acum la cele două idei generale enunțate la începutul acestui capitol și să ne aducem aminte că la prima dintre ele, ideea de suprafață, am arătat în ce fel și pînă la ce punct poate fi măsurată proporția umană, variind volumul corpului potrivit proporției date a două linii. Și să ne amintim că vorbind despre cea de-a doua idee de formă, mai cuprinzătoare, deoarece provine din adaptarea la mișcare, am căutat să explic, prin toate mijloacele pe care le puteam imagina, că fiecare din dimensiunile particulare ale corpului, chiar și cele mai mici, ar trebui să corespundă scopurilor mișcării, examinate în prealabil și definite în mod adecvat; toate acestea trebuie să determine, în ansamblu, proporția corectă a fiecărui caracter, ceea ce se confirmă prin senzația noastră combinată de volum și mișcare. Această descriere a proporției corpului uman, oricît de imperfectă ar fi, poate să rămînă în picioare pînă cînd se va da alta mai plauzibilă.

Deoarece Apollo (fig. 12 pl. 1) a fost singura statuie citată pentru măreția proporțiilor ei (și cred că merita acest lucru, fiind o operă atît de strălucită) și deoarece ea nu este străină de punctul la care am ajuns, putem adăuga o observație sau două despre desăvîrșirea ei.

Dacă vom privi statuia, dincolo de ceea ce se admite în mod obișnuit, prin prisma regulilor

date aici pentru constituirea sau compunerea unui caracter, ea va dezvălui inteligența remarcabilă cu care autorul a ales pentru acest zeu o proporție slujind în același timp două scopuri nobile; în sensul că aceleași dimensiuni care se dovedesc că i-au dat atîta demnitate sînt și cele mai potrivite pentru a permite viteza maximă. Ce altceva l-ar putea caracteriza cu atîta forță pe zeul zilei, pentru a fi expresiv într-o statuie, dacă nu iuțeala extremă și frumusețea maiestuoasă? Și cît de poetic este sugerată viteza[1] prin acțiunea insuflată acestui Apollo care pășește ușor înainte și pare să-și arunce săgețile, presupunînd că săgețile semnifică razele soarelui! Cel puțin, ne putem închipui aceasta la fel de bine ca și credința comună că Apollo îl ucide pe dragonul Python, ceea ce, cu siguranță, este foarte puțin potrivit cu o atitudine atît de falnică și cu o înfățișare atît de blîndă[2].

Nici părțile inferioare nu sînt neglijate: draperia care-i atîrnă pe umeri și se pliază pe brațul întins are, de asemenea, o triplă funcție. Mai întîi, ea contribuie la înscrierea imaginii de ansamblu în limitele unei piramide răsturnate și, de aceea, mai naturală și mai potrivită pentru o figură izolată decît ar fi o piramidă așezată pe bază. În al doilea rînd, ea umple unghiul de sub braț și atenuează rigiditatea liniilor drepte pe care brațul trebuie să le formeze cu trunchiul într-o asemenea mișcare. În fine, desfășurîndu-se în falduri grațioase, ea întregește plăcerea ochiului, aducînd o formă nobilă în compoziția de ansamblu, fără a răpi însă privitorului ceva din frumusețea nudului: pe scurt, această figură ar putea servi, dacă ar fi citită ca un text, la exemplificarea fiecărui principiu enunțat pînă acum.

[1] Soarele, care „iese ca un mire din camera lui și se bucură ca un gigant străbătîndu-și drumul" (*Psalmul XIX*, 5). (N.A.)

[2] Potrivit relatărilor despre această statuie, este atît de probabil ca ea să fi fost marele Apollo din Delphos încît, în ceea ce mă privește, nu pun cîtuși de puțin la îndoială acest lucru. (N.A.)

Vom încheia așadar cu ea nu numai tot ceea ce avem de spus despre proporție, dar și întreaga descriere liniară a formei, în afară de referirile speciale pe care le vom face în legătură cu portretul ; se cuvine să le lăsăm pentru mai tîrziu, după ce vom fi vorbit despre *lumină* și *umbră* și despre *culoare*.

Și pentru că unele din statuile antice mi-au fost atît de folositoare, voi cere îngăduința să închei acest capitol cu o observație sau două asupra lor, în general.

Este recunoscut de către experții în artele imitative că, deși există numeroase relicve ale antichității de o mare perfecțiune, totuși, dacă e să fim rezonabili, nu sînt mai mult de douăzeci care să merite numele de opere *capitale*. Există însă, dincolo de venerația oarbă manifestată în general față de antichitate, o justificare a faptului că numeroase piese, pline chiar de imperfecțiuni, continuă să se bucure de o anumită prețuire : mă refer la acel *gust special al eleganței* care le străbate atît de evident pe toate, pînă la cel mai incorect dintre basoreliefuri ; am convingerea că cititorul va înțelege acest *gust* ca fiind datorat în întregime cunoașterii desăvîrșite pe care anticii trebuie s-o fi avut despre rostul liniei serpentine precise.

Această cauză a *eleganței* n-a fost însă pînă acum înțeleasă cum se cuvine și de aceea nu e de mirare că asemenea efecte au putut să pară misterioase, cufundînd lumea într-un fel de prețuire religioasă, chiar fanatism, față de operele antichității.

N-au lipsit nici oamenii abili care să profite de pe urma acelora pe care admirația nețărmurită i-a dus pînă la exaltare. Ba mai mult, cred că există unii care încă mai fac un comerț avantajos cu piese originale atît de desfigurate și mutilate de timp încît ar fi imposibil de văzut, fără o pereche de ochelari dubli de cunoscător, dacă ele au fost vreodată bune sau proaste ; ei se ocupă, de asemenea, de cópii ticluite, pe care sînt gata să le prezinte drept originale. Iar cine îndrăznește

și are destul curaj pentru a da în vileag asemenea impostori, se trezește el însuși stigmatizat și denunțat ca un om cu idei vulgare, care ignoră sublimul adevărat, îngîmfat, invidios etc.

Există însă numeroși oameni care se desfată cel mai mult cu ceea ce înțeleg mai puțin ; căci, eu ar trebui s-o știu, cîștigul poate fi egal între *amăgitor* și cel *amăgit* — cel puțin aceasta pare să fi fost părerea lui Butler :

„Neîndoielnic, este o plăcere la fel de mare
În a fi înșelat și a înșela".

Capitolul XII

Despre LUMINĂ ŞI UMBRĂ și despre felul în care definesc ele imaginea obiectelor

Deşi acest capitol şi următorul pot părea legate îndeosebi de arta picturii, mai mult decît cele precedente, totuşi, aşa cum m-am străduit pînă acum să mă fac înţeles de către fiecare cititor, voi evita şi aici, atît cît îmi va permite subiectul, să vorbesc despre ceea ce ar putea pricepe numai pictorii.

În natura aparenţelor există o varietate atît de subtilă, încît probabil că nu vom fi în stare să progresăm prea mult în această cercetare, dacă nu vom exercita şi nu vom folosi pe deplin fiecare simţ capabil să ne transmită informaţii despre ele.

În expunerea de pînă acum, simţul tactil şi cel vizual au fost deopotrivă solicitate ; aşa încît este posibil ca un orb din naştere să fie în stare, printr-un simţ tactil mai dezvoltat decît cel comun văzătorilor, precum şi cu ajutorul procedeului liniar exact care a fost prezentat aici, să sesizeze natura formelor atît de bine încît să poată aprecia satisfăcător ceea ce este frumos pentru ochi.

Şi aici celelalte simţuri vor trebui să ne vină în ajutor, cu toate că ne vom mărgini mai mult la ceea ce se comunică ochiului prin razele de lumină, chiar dacă lucrurile trebuie considerate acum doar ca aparenţe, produse şi percepute exclusiv prin intermediul *luminilor, umbrelor* şi *culorilor*.

Oricine ştie că, potrivit diferitelor lor particularităţi, pe suprafaţa plană a oglinzii avem reprezentate imagini identice cu originalele reflectate. La rîndul său, pictorul, dispunînd corect pe pînză luminile, umbrele şi culorile, va face să apară reprezentări similare. Chiar şi gravurile vor informa perfect ochiul despre forme şi distanţe, oricare ar fi ele, numai cu ajutorul luminilor şi umbrelor ; liniile înseşi trebuie considerate aici ca nişte porţiuni înguste de umbră ; mai multe linii desenate sau gravate ordonat una lîngă alta (aşa-numita *haşură*) au în gravuri rolul umbrelor, iar cînd sînt folosite cu măiestrie, sînt un plăcut *succedaneum* al nuanţelor delicate din natură.

Dacă gravurile în mezzo-tinta ar putea fi executate cu aceeaşi precizie ca şi cele lucrate cu acul, ele s-ar apropia şi mai mult de natură, deoarece sînt făcute fără trăsături sau linii.

M-am gîndit de multe ori că un peisaj seamănă puţin, în procesul reprezentării lui pe această cale, cu ivirea zorilor. Cînd artistul ia pentru prima dată în mînă placa de cupru pe care va grava peisajul, ea este zgîriiată peste tot cu un instrument ascuţit, astfel încît să i se poată aplica un negru uniform, ca noaptea ; întreaga muncă se reduce apoi la introducerea luminilor, ceea ce se face prin răzuirea tentei brute, potrivit desenului dat, netezind-o meşteşugit acolo unde se cere mai multă lumină ; trecînd însă la şlefuirea luminilor şi la determinarea umbrelor, artistul este obligat să facă mai multe imprimări, pentru a verifica etapele succesive ale lucrării, astfel încît diferitele stadii apar, fiecare, ca un alt moment al unei dimineţi ceţoase, pînă cînd lucrarea ajunge atît de desăvîrşită încît să fie suficient de clară şi definită pentru a imita un peisaj în plină zi. Am făcut această descriere considerînd că întreaga operaţie arată în modul cel mai simplu ce se poate obţine exclusiv cu ajutorul luminilor şi umbrelor.

Deoarece prezenţa luminii trebuie presupusă întotdeauna, voi vorbi numai despre acele absenţe ale ei care se numesc umbre sau tonuri în-

tunecate ; mă voi strădui să evidenţiez şi să descriu sistematic o anumită dispunere ordonată a aparenţelor lor, ordinea în care putem concepe diferitele nuanţări şi modulări ale razelor de lumină despre care se spune că vin către ochi de la fiecare obiect oferit privirii şi că determină acele vibraţii mai mult sau mai puţin plăcute ale nervului optic, cu rolul de a informa conştiinţa despre diferitele imagini sau forme care ne apar.

Lumina optimă pentru a vedea exact umbrele obiectelor este aceea care pătrunde printr-o fereastră de dimensiuni obişnuite, prin care nu bate soarele ; voi vorbi, prin urmare, despre sistemul umbrelor aşa cum apar ele în condiţiile unei astfel de iluminări şi îmi voi lua libertatea, în acest capitol şi în următorul, de a considera culorile doar ca pe nişte umbre colorate care, împreună cu umbrele obişnuite, vor fi împărţite în două categorii sau ramuri generale.

Prima poate fi numită categoria *TONURILOR ORIGINARE* * prin care înţelegem orice culoare (sau culori) de pe suprafaţa obiectelor ; ne vom folosi de aceste nuanţe diferite pentru a le considera ca umbre una faţă de alta. Astfel, culoarea aurului are rol de umbră faţă de cea a argintului ş.a.m.d., făcînd abstracţie de umbrele adiţionale care pot fi obţinute, în diferite grade, prin reducerea luminii.

Cea de-a doua poate fi numită categoria *UMBRELOR DE ADÎNCIME* **, care se degradează sau scad treptat în intensitate (fig. 84, pl. 2 sus). Aceste umbre, fie ocazionate de reducerea luminii, fie create de penelul artei sau de cel al naturii, sînt, potrivit gradului lor de diferenţiere, o sursă a frumosului.

Cînd voi ajunge să vorbesc despre culoare, voi explica în amănunţime cum se poate obţine o car-

* *prime tints*, echivalent al termenului modern „tonuri locale" (n.t.)

** *retiring shades*, umbre sau valori de clar-obscur, care sugerează îndepărtarea, retragerea treptată în cea de-a treia dimensiune a spaţiului ; ar mai putea fi numite „umbre spaţiale" sau „volumetrice" (n.t.)

naţie frumoasă cu ajutorul nuanţării tonurilor originare ; aici vom observa numai cum a ornamentat natura trupul vieţuitoarelor, cu ajutorul acestor umbre degradate : la peşti se văd, de obicei, asemenea umbre, dispuse de o parte şi de alta a spatelui, penele păsărilor sînt împodobite cu ele, iar multe flori, în special trandafirii, le prezintă în culorile intensificate treptat ale petalelor.

Cerul este întotdeauna nuanţat într-un sens sau în altul, iar răsăriturile sau apusurile de soare etalează degradeuri de o mare perfecţiune, în imitarea cărora a excelat Claude Lorrain, iar în prezent domnul Lambert dovedeşte o înaltă măiestrie.

Atît de important este rolul acestor umbre în producerea a ceea ce se numeşte armonie vizuală încît, cred că putem îndrăzni să afirmăm, ele reprezintă în artă gama pictorului, pe care natura ne-a dezvăluit-o atît de încîntător în aşa-numiţii ochi ai cozii de păun ; cele mai iscusite cusătorese sînt învăţate să le ţeasă în fiecare floare sau frunză, fără deosebire, ca şi cum le-ar observa mereu aşa cum apar în flăcările focului, ştiind că aceste degradeuri sînt întotdeauna plăcute ochiului. Există o broderie numită „şir irlandez", lucrată numai din umbre degradate şi care continuă să placă, deşi nu mai este de mult la modă.

Între umbre şi sunete există o analogie atît de riguroasă încît ele îşi pot foarte bine ilustra reciproc calităţile : aşa cum descreşterea sau creşterea treptată a intensităţii sunetelor sugerează o progresie dinspre sau către ureche, umbrele de adîncime indică şi ele o progresie, pe care o arată ochiului. Apreciem astfel distanţele în perspectivă prin estomparea treptată a imaginii obiectelor, la fel cum ne dăm seama de îndepărtarea tunetului prin descreşterea zgomotului său. Iar în ce priveşte asemănătoarea lor frumuseţe, aşa cum degradeul umbrei place ochiului, tot astfel şi sunetul care creşte (se intensifică) încîntă urechea.

Am numit-o umbră de adîncime deoarece, prin schimbarea succesivă sau continuă a aparenţelor

ei, ea are același rol ca și liniile convergente [1], arătînd în ce măsură obiectele sau oricare din părțile lor se retrag, se îndepărtează de ochi ; în lipsa lor, o pardoseală sau un plan orizontal ar părea adesea că stau vertical ca un perete. În pofida tuturor celorlalte căi prin care învățăm la ce distanță se află lucrurile față de noi, de multe ori ochiul se înșală, din pricina deficiențelor umbrei ; dacă se întîmplă ca lumina să fie astfel distribuită încît să nu dea acestor tonuri adevărata lor degradare, nu numai că spațiile se confundă, dar lucrurile rotunde apar plate, iar cele plate, rotunde.

Dar cu toate că umbra de adîncime, asociată liniilor convergente, are această proprietate, totuși, dacă nu descrie o formă anume (cum este cazul umbrelor din fig. 94 pl. 2 sus), ea nu poate să apară decît ca o umbră așternută plat ; introdusă însă într-un contur sau desen cunoscut, care să poată reprezenta un perete, un drum, o sferă sau orice altă formă în perspectivă cu părți în retragere, ea își va dovedi proprietatea de sugerare a profunzimii : de exemplu, umbra de pe podeaua redată în planșa 2, care se întunecă treptat din dreptul cîinelui și pînă la picioarele dansatorilor, arată că prin acest procedeu se conferă planului o aparență uniformă : de asemenea, cînd un cub este desenat corect în perspectivă, numai prin linii ce nu fac decît să sugereze direcțiile în care vrem să se înscrie fiecare suprafață, umbrele de adîncime le vor face să apară în retragere, exact așa cum indică liniile perspectivei, întregind astfel impresia de îndepărtare pe care nici liniile, nici umbra n-ar fi putut s-o dea singure.

De altfel, conturul unei sfere nu este, pe hîrtie, decît un cerc, dar, potrivit modului în care spațiul interior este umplut cu aceste umbre, el poate fi făcut să apară plat, sferic sau concav, indiferent de poziția față de ochi ; iar faptul că pentru a obține aceste efecte modul de umplere a cercului

[1] Vezi p. 49 : cele două linii care converg în punctul C, pornind de la corabie (sub fig. 47 pl. 1). (N.A.)

trebuie să difere mult de la un caz la altul ne impune să clasificăm umbrele în tot atîtea specii sau categorii, cîte sînt clasele sau speciile de linii cu care ele pot avea o corespondență.

Procedînd astfel, se va constata că, în virtutea corespondenței și a concordanței lor cu obiectele, care pot fi compuse din linii drepte, curbe, sinuoase sau serpentine, umbrele vor căpăta și ele, firește, aspecte diferențiate, adecvate varietății pe care o creează liniile ; datorită acestei concordanțe a umbrelor, avem aceleași noțiuni despre oricare din obiectele compuse din liniile menționate mai sus, atît în vederea frontală, cît și din profil, ceea ce altminteri n-ar fi posibil decît prin pipăirea lor.

În loc să ilustrez acum prin gravuri fiecare categorie de umbre, așa cum am făcut cu liniile, am socotit că ele vor putea fi evidențiate și descrise mai bine recurgînd la exemple din viață.

Pentru a stabili mai bine și mai precis speciile distincte pe care le putem vedea și din care fac parte, într-o măsură sau alta, toate umbrele de adîncime din natură, prezentăm următoarea schemă, concepută ca un mijloc suplimentar de formare a unor reprezentări simple, care să poată fi considerate adecvate celor patru categorii de linii descrise în capitolul 7. Vom presupune, de la o figură la alta, o degradare a umbrei prin nuanțe abia perceptibile. Prima categorie va fi reprezentată prin 1, 2, 3, 4, 5, a doua prin 5, 4 , 3, 2 ,1, 2, 3, 4, 5, iar a treia prin 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, dezvoltînd degradarea din seria inferioară și repetînd-o în ambele sensuri.

Prima categorie, diferențiată sau degradată într-un singur sens, este din această cauză mai puțin decorativă, echivalînd cu liniile drepte.

Cea de-a doua, nuanțată în sensuri contrare și dublînd astfel varietatea tonurilor din prima categorie, este în consecință de două ori mai atrăgătoare, echivalînd cu liniile curbe.

Cea de-a treia categorie, degradată de două ori în sensuri contrare, este și mai atrăgătoare, proporțional cu această cvadruplă varietate, care o

face capabilă să sugereze un echivalent tonal exprimînd frumusețea liniei sinuoase, cînd aceasta nu poate fi percepută ca o linie.

Ar trebui să urmeze acum umbra de adîncime corespunzătoare liniei serpentine; cum însă linia însăşi nu poate fi reprezentată pe hîrtie fără ajutorul figurii unui con (fig. 26 pl. 1 sus), nici această umbră nu poate fi descrisă fără o formă corespunzătoare; trebuie s-o lăsăm, de aceea, pentru mai tîrziu.

Cînd avem în vedere numai calitatea ornamentală a umbrelor, este bine să le considerăm, pentru a le deosebi de umbrele de adîncime, numai ca pe niște simple pete, ceea ce oferă și avantajul de a putea concepe toate combinațiile posibile între fiecare categorie, cu diferitele lor grade de frumusețe, la fel de ușor ca și combinațiile între clasele de linii.

Să recurgem acum la experiența din viață, pentru a găsi exemple care să poată explica puterea fiecărei categorii de a sugera adîncimea; aceasta deoarece, așa cum s-a observat înainte, ele trebuie considerate împreună cu formele lor adecvate, căci altfel proprietățile lor nu pot fi bine percepute.

Impresia de îndepărtare în spațiu a tuturor gradelor de oblicitate pe care le pot lua planurile sau suprafețele plate este întregită de prima categorie a umbrelor de adîncime, ceea ce se poate vedea foarte bine cînd stăm în fața unei uși deschise spre exterior, căreia i se opune o sursă de lumină.

Se cuvine să notăm însă că dacă ușa este închisă și paralelă ochiului și ferestrei, pe suprafața ei se va vedea doar o umbră nuanțată, desfășurată gradat de jur împrejurul mijlocului, dar care nu va avea puterea de a sugera ideea adîncimii, ca atunci cînd ușa este deschisă și liniile se îndreaptă în perspectivă către un punct; aceasta deoarece figura rectangulară a ușii, cu liniile ei paralele, nu corespunde unei astfel de umbre. Să presupunem însă, în aceeași poziție, o

ușă de formă circulară, vopsită în întregime, de jur împrejur, cu o culoare care să scoată mai bine în evidență figura: ea va apare imediat concavă ca un castron, umbra dînd impresia unei retrageri continue, deoarece acest fel de umbră circulară se va asocia atunci cu forma ei corespunzătoare, cercul.[1]

Să revenim însă la subiect; am observat că impresia de retragere în spațiu pe care o dau ochiului diferitele grade de oblicitate, în mișcarea planurilor sau a suprafețelor plate, este întregită de prima categorie a umbrelor de adîncime. Să dăm un exemplu: cînd ușa se deschide și nu mai este paralelă față de ochi, se poate observa că această umbră se modifică, iar degradarea ei circulară devine degradare într-un singur sens, ca o apă stătătoare care începe să curgă la cel mai mic prilej de a porni la vale.

De remarcat că dacă lumina ar pătrunde prin ușă și nu prin fereastră, degradarea ar fi inversată, dar efectul de adîncime ar rămîne același, întrucît această umbră se acordă întotdeauna cu liniile în perspectivă.

Să observăm apoi, în aceeași poziție frontală, așa-numita *ovă** (profilul în sfert de cerc al unei cornișe), care oferă un exemplu pentru cea de-a doua categorie; în porțiunea ei cea mai proeminentă se vede o dîră de lumină, de la care umbrele sînt degradate în sensuri contrare, ceea ce permite perceperea curburii.

[1] De remarcat că dacă lumina ar pătrunde printr-un orificiu foarte mic, situat nu departe de ușă, astfel încît degradarea umbrei să devină bruscă și puternică (ca atunci cînd ținem o lumînare aproape de un perete sau de un lambriu) concavitatea ar părea și mai adîncă. De remarcat, de asemenea, că atunci cînd sînt văzute paralel față de ochi și în plină zi, planurile nu prezintă aproape de loc umbre degradate sau modelate, ci numai tonuri originare uniforme, deoarece razele de lumină sînt difuzate egal pe suprafața lor. E suficient să le dăm însă o anumită oblicitate și ele vor prezenta, în mai mică sau mai mare măsură, umbra de adîncime. (N.A.)

* Hogarth folosește echivalentul de origine italiană, *ovolo* — ornament arhitectural în formă de ou, folosit pentru a decora mulurile sau capitelurile (n.t.)

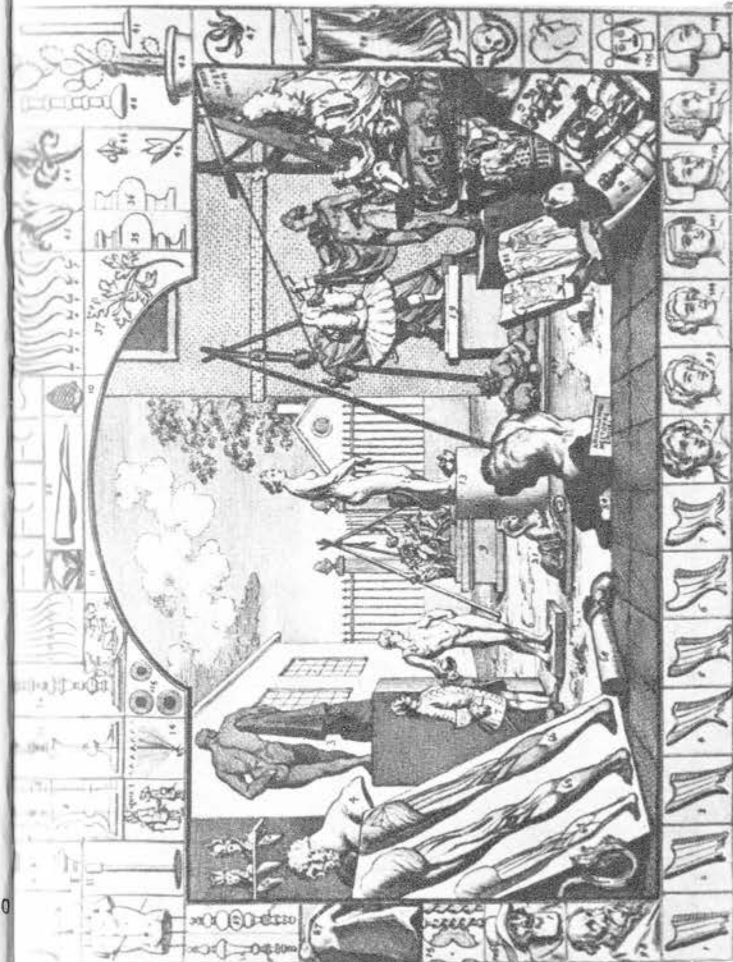
Este posibil ca la aceeași cornișă să observăm și un exemplu pentru cea de-a treia categorie, și anume în acel element ornamental numit de arhitecți *cyma recta* sau talon *, care de fapt nu este decît un fel de mulură sinuoasă sau în formă de S, mai mare ; prin tranziția ușoară între părțile convexe și cele concave, puteți vedea în acest ornament patru serii contrastante de umbre degradate, indicînd tot atîtea modalități variate de retragere în adîncime ; percepem astfel sinuozitatea formei la fel de bine ca și cum i-am vedea profilul sau unul din unghiurile în care, cum spun tîmplarii, se face îmbinarea. De notat că acest aspect este și mai evident cînd obiectele au o ușoară strălucire.

În fine, umbra serpentină poate fi văzută (lumina și poziția fiind aceleași ca și în cazurile precedente) cu ajutorul figurii pe care o vom descrie în continuare. Închipuiți-vă un corn ca acela din fig. 57, pl. 2, dar atît de moale încît prin simpla apăsare a degetelor să i se poată impune orice formă ; începînd ușor din mijlocul liniei punctate și apăsînd din ce în ce mai tare pe măsură ce ne apropiem de capătul ascuțit, această presiune ar determina o concavitate în partea de sus, egală convexității rămase în partea de jos, ceea ce i-ar da tot atîta varietate sau frumusețe cîtă se află și în mulura în formă de S ; dînd apoi întregului corn o torsiune, ca în fig. 58, umbrele își vor schimba inevitabil aspectul și, într-o anumită măsură, se vor răsuci asemeni părților concave și convexe, căpătînd prin urmare o varietate care va face ca această categorie de umbre să fie cu siguranță preferată celei precedente, tot așa cum formele compuse din linii serpentine sînt de preferat celor compuse doar din linii sinuoase. Vezi cap. IX și cap. X.

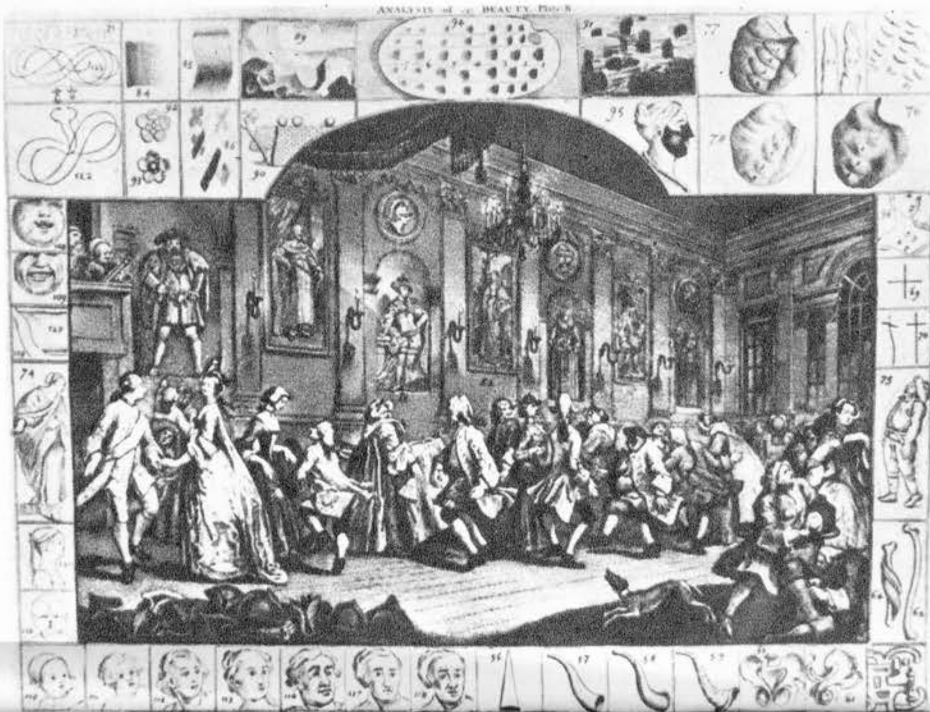
Nu l-aș fi ostenit pe cititor cerîndu-i să completeze figura în imaginație, dar aceasta poate contribui la o înțelegere mai rapidă și mai exactă a varietății complexe pe care figurile torsionate

* motiv ornamental format din două sferturi de cerc, unul concav și celălalt convex, racordate (n.t.)

planșa 1



1. Analiza frumosului,



2. *Analiza frumosului*



3. *Columb spărgind oul,* tichet de subscripţie pentru *Analiza frumosului*, 1753



4. *Burlesque sur le Burlesque*, de Paul Sandby, 1753. Această gravură și următoarele două sînt opera unui contemporan și rival al lui Hogarth, care a încercat să-l pună într-o lumină ridicolă pe autorul *Analizei frumosului*.



5. *Grațiile lui Pugg*, de Paul Sandby, 1754

6. *Marșul pictorului dinspre Finchley*, de Paul Sandby, 1754.





7. Detaliu din planşa 2 a *Analizei frumosului*, stadiul I



8. Detaliu din planşa 2 a *Analizei frumosului*, stadiul III

9. Pagină din manuscrisul al doilea (British Museum, Eg. MS 3013, f.44 verso)

10. Pagină din insemnările autobiografice (Add. MS 27991, f.52 b)



11. *Portret după Fiammingo,* desen din manuscrisul Egerton, British Museum (Eg. MS 30.4, f.29), schiță pentru planșa 1 a *Analizei Frumosului,* desenată după statuia Sf. Andrei de François Duquesnoy, supranumit Francesco Fiammingo.

12. Pagina de titlu a ediției originale, Londra, 1753

THE

ANALYSIS

OF

BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE.

BY *WILLIAM HOGARTH.*

So vary'd he, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.--------- Milton.



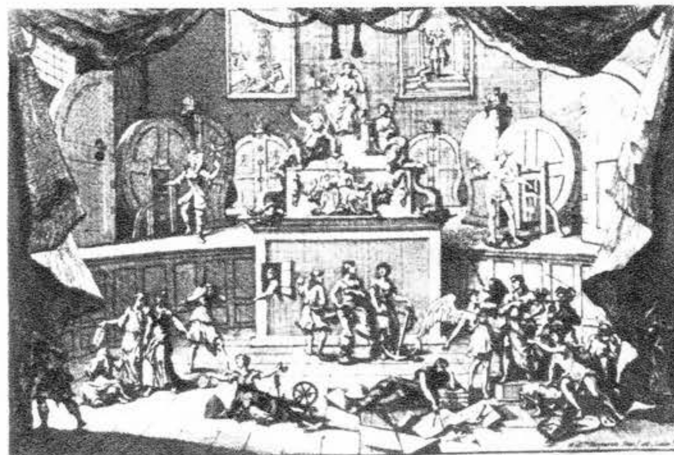
LONDON:

Printed by *J. REEVES* for the *AUTHOR,*
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.



13. Cartea de vizită a lui Hogarth, tipărită în aprilie 1720



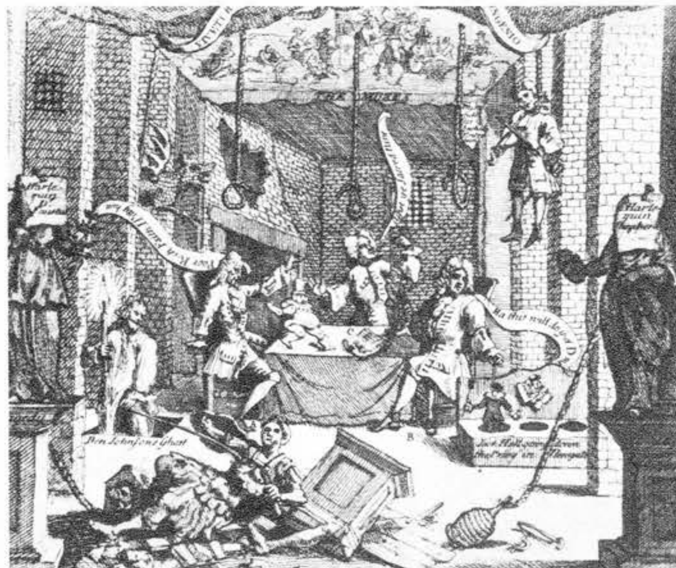
14. *Loteria*,
stadiul II, 1721

15. *Compania Mărilor Sudului*,
stadiul I, 1721





16. *Mascarade și opere*
sau *Bunul gust al orașului*, 1724



17. *O privire corectă asupra scenei britanice*, stadiul I, 1724



18. *Chinul lui Hudibras*, 1726

19. *Credulitate, superstiție și fanatism*, 1726



20. *Toaleta de dimineață la un mic dejun împreună cu prietenii,* schiță 1732



21. Vigneta de la sfîrșitul manuscrisului despre călătoria lui Hogarth. 1732





22. *Cariera unui depravat,* detaliu din planșa I a ciclului, 1735



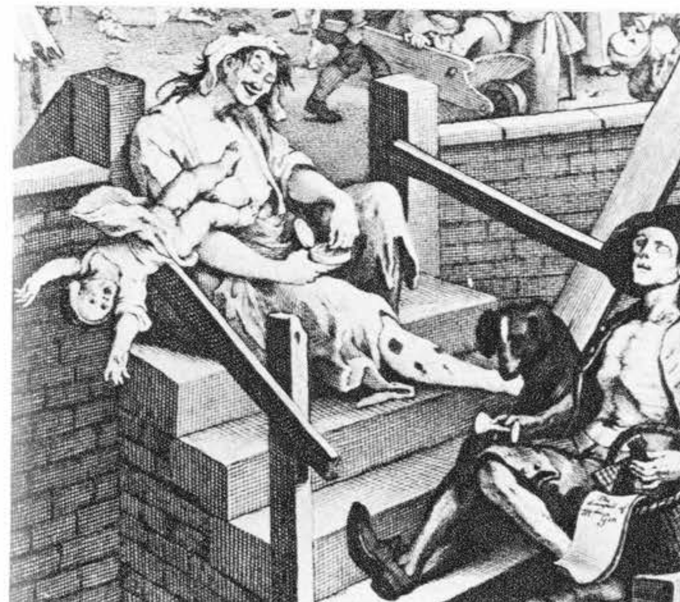
23. *Cariera unui depravat,* detaliu din planșa II a ciclului, 1735



24. *Caractere și caricaturi*, 1743

25. *Ulița ginului*, stadiul III, detaliu, 1751

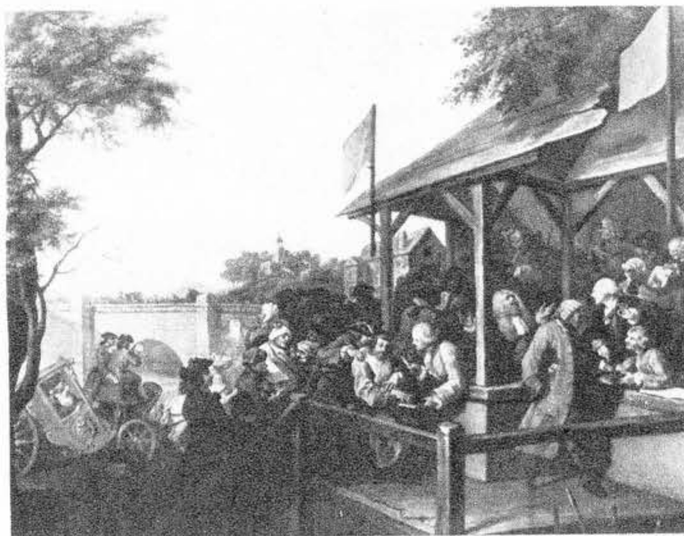
26. *Răsplata cruzimii*, detaliu, 1751





27. *Alegerea*,
ulei pe pînză, 1755,
Londra, Soane Museum

28. *Invazia*,
stadiul I, planşa I a ciclului, 1756







29. *Invazia*,
stadiul I, planşa II a ciclului, 1756



30. *Luptă de cocoşi*,
detaliu, 1759

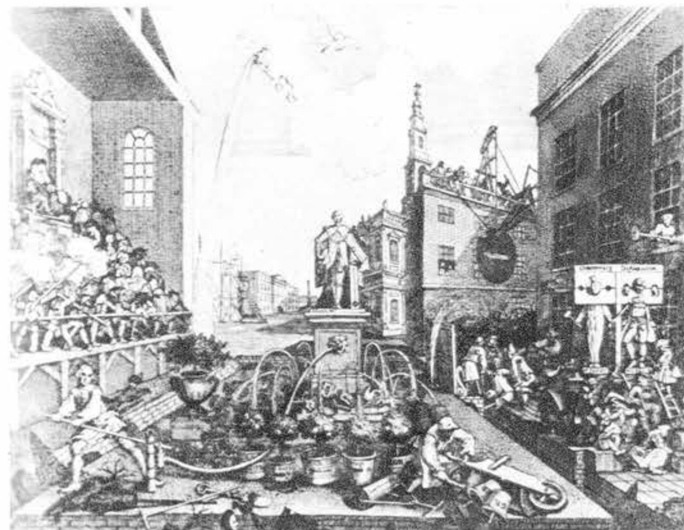


31. *Timpul afumind un tablou,*
1761



32. *Anotimpurile,*
stadiul III, planșa I a ciclului, 1762

33. *Anotimpurile,*
stadiul III, planșa II a ciclului, 1762 sau 1763

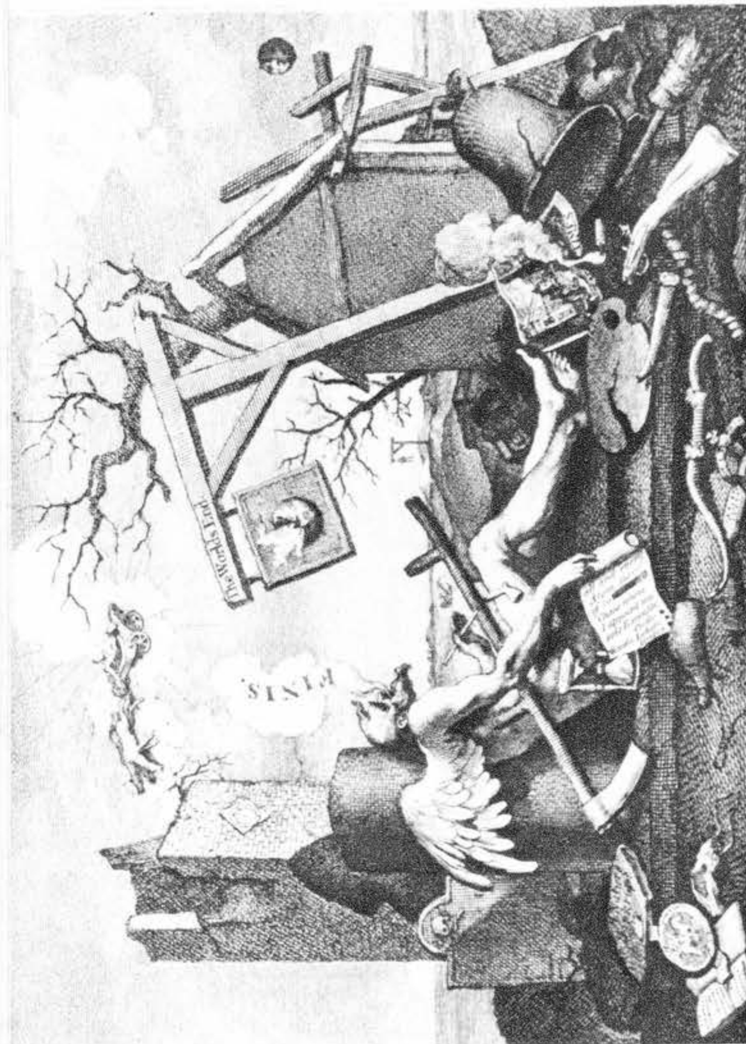


34. *Băutorul de bere*
(Charles Churchill), stadiul II, 1763





35. *John Wilkes*, 1763



36. *Abisul sau Sfîrşitul lumii*, 1764

o conferă umbrei serpentine, ajutîndu-l, de asemenea, să înţeleagă din ce cauză este frumoasă această umbră, ori de cîte ori apare pe suprafeţele ornamentale, atunci cînd se va constata că ea nu este nicăieri mai evidentă decît pe un chip frumos, cum se va vedea la o analiză amănunţită.

Linia punctată (fig. 97 pl. 1 jos) care începe din partea concavă de sub arcada sprîncenei, lîngă nas, răsucindu-se în jos pe lîngă coada ochiului şi apoi întorcîndu-se oblic odată cu rotunjimea obrazului, arată traseul şerpuitor al umbrelor de pe faţă, care a fost descris mai sus în exemplul cornului şi care se poate vedea cel mai bine în viaţă sau la un bust din marmură, împreună cu particularităţile suplimentare pe care urmează să le descriem.

Fiind în general rotundă, faţa este în măsură să primească lumină reflectată în partea umbrită [1], ceea ce nu numai că aduce un plus de frumuseţe, printr-o nuanţare delicată şi plăcută, dar serveşte şi la diferenţierea rotunjimii obrazului de părţile adîncite sau căzute, deoarece concavităţile, spre deosebire de formele convexe, nu admit reflexe [2].

Îmi rămîne să mai adaug că ovalul care alcătuieşte forma generală a feţei, aşa cum s-a observat înainte (cap. IV. pag. 54), are o simplitate nobilă, pe măsura varietăţii sale, fiind superior în această privinţă oricărui alt obiect din natură :

---

[1] De remarcat că deşi am recomandat observarea obiectelor în lumină frontală, pentru a distinge mai bine cele patru categorii fundamentale de umbre, obiectele sînt văzute, în general, în condiţii mai avantajoase şi mai agreabile dacă le privim într-o lumină care cade oblic asupra lor, fiind de aceea preferată de obicei în tablouri ; deoarece ea creează o nuanţă reflectată suplimentară, asemănătoare tonului blînd al unui ecou în muzică. (N.A.)

[2] Ca dovadă că formele convexe şi cele concave ar apărea la fel dacă asupra celor dintîi n-ar fi aruncat nici un reflex, observaţi ova şi caveta * sau jgheabul unei cornişe, aşezate una lîngă alta şi văzute în lumină frontală ; fiecare va apărea, pe rînd, convexă sau concavă, după cum va dicta imaginaţia. (N.A.)

* Hogarth foloseşte echivalentul din italiană, *cavetto* — mulură concavă al cărei profil este un sfert de cerc (n.t.).

prin urmare, pornind de la cele arătate mai sus, umbra ei degradată trebuie să corespundă acestei calităţi, conferind întregii compoziţii a feţei o delicată estompare a tonurilor, în asemenea măsură încît orice mică adîncitură, fisură sau zgîrietură ar căpăta forma, umbrele ar avea şi ele de suferit, scoţînd mai bine în evidenţă cusurul. Chiar şi cea mai mică asperitate întrerupe şi afectează jocul nuanţării uşoare a umbrelor care cad asupra ei. Descriind lumina şi umbrele unor feţe, într-o epistolă către pictorul portretist Godfrey Kneller, Dryden pare să fi înţeles, prin ascuţimea geniului său incomparabil, acest limbaj al creaţiilor naturii pe care celălalt, folosindu-se doar de o observaţie exactă şi de o mînă ascultătoare, putea numai să-l transcrie cu fidelitate :

„Coborînd către umbre, lumina se joacă, nu se zbate,
Moare cu încetul şi tot aşa învie".

Capitolul XIII

Despre COMPOZIŢIE cu referire la LUMINĂ, UMBRĂ şi CULORI

Sub acest titlu voi încerca să arăt ce anume face să apară acel spaţiu gol, adînc, în care toate lucrurile se mişcă atît de liber, şi în ce fel lumina, umbra şi culorile indică sau evidenţiază distanţele dintre obiecte, prilejuind ochiului acel joc plăcut, pe care pictorii îi numesc armonie subtilă şi o compoziţie atrăgătoare de lumini şi umbre. Intenţia mea este să consider acest lucru ca pe o realizare a naturii, *fără* sau înaintea intervenţiei ochiului ; cu alte cuvinte, ca şi cum obiectele, cu umbrele lor şi cu celelalte atribute, ar fi în realitate aşa cum apar şi cum crede că sînt cineva care nu cunoaşte optica. Veţi constata din întregul capitol că plăcerea rezultată din compoziţie, într-un peisaj frumos de pildă, se datorează, în primul rînd, modului de a dispune şi asocia lumina şi umbrele, care sînt guvernate de principiile numite OPOZIŢIE, AMPLOARE şi SIMPLITATE, astfel încît să producă o percepţie exactă şi distinctă a obiectelor din faţa noastră.

Experienţa ne învaţă că ochiul poate fi subjugat şi forţat să compună şi să dispună obiectele cu totul altfel decît le-ar vedea în mod natural, de către prejudecata ce provine dintr-o autoritate superioară în ce priveşte sensibilitatea sau dintr-un alt motiv convingător. Cu siguranţă însă că această extraordinară pervertire a văzului n-ar fi fost tolerată, dacă ea n-ar ţinti la scopuri importante şi necesare, rectificînd unele deficienţe că-

rora ochiul ar fi trebuit, altminteri, să li se supună (deşi sîntem obligaţi să recunoaştem, pe de altă parte, că raţiunea însăşi se poate înşela, astfel încît să determine ochiul să vadă şi greşit, nu numai conform realităţii) ; de exemplu, dacă n-ar exista acest control mental asupra vederii, este bine ştiut că am vedea lucrurile nu numai duble, dar şi răsturnate, deoarece ele sînt zugrăvite pe retină şi cei doi ochi văd în mod diferit. De asemenea, în ce priveşte distanţele : o muscă pe un geam este văzută uneori ca o cioară în depărtare sau ca o pasăre şi mai mare, pînă în momentul în care o particularitate oarecare rectifică greşeala şi ne convinge de mărimea ei reală şi de locul ei adevărat.

Veţi deduce de aici că ochiul admite de regulă spaţiul şi distanţele aşa cum au fost ele măsurate tactil sau calculate mental, măsurători şi calcule de care un orb este la fel de capabil, dacă nu mai mult, ceea ce a fost pe deplin confirmat de acel incomparabil matematician, minune a epocii lui, fostul profesor Saunderson.

Continuînd această examinare a facultăţilor spiritului, ne putem forma o idee despre mijloacele prin care obţinem percepţia sau imaginea unui spaţiu imens de jur-împrejurul nostru ; supus în minte la divizări şi subdivizări, acest gol este configurat apoi prin puterea limitată a ochiului, mai întîi ca o emisferă şi apoi ca aparenţă a diferitelor distanţe, care îi sînt redate prin anumite dispuneri ale luminii şi umbrei, cum se va arăta în cele ce urmează. Aş vrea să le consideraţi ca pe tot atîtea *semne* sau *tipuri* stabilite pentru aceste distanţe, care sînt memorate şi învăţate treptat, iar odată învăţate, sînt readuse în minte în toate împrejurările.

Dacă ne este îngăduit aşadar să considerăm lumina şi umbrele ca pe nişte *tipuri distinctive*, ele devin, cum s-ar spune, materialele noastre, dintre care *tonurile originare* sînt materialele de bază ; prin acestea înţeleg culorile stabile şi permanente ale fiecărui obiect (verdele copacilor, de exemplu) care au rolul de a separa şi de a scoate în evidenţă

obiectele, prin opoziţia diferitelor lor intensităţi sau umbre (fig. 86, pl. 2 sus).

Cînd sînt opuse corect una alteia, celelalte umbre despre care am vorbit mai sus au acelaşi rol şi servesc aceloraşi scopuri ; cum însă în natură aceste umbre sînt trecătoare şi îşi modifică neîncetat aparenţele, în funcţie de poziţia obiectelor sau de a noastră, uneori ele disting şi reliefează, iar alteori nu. Iată un exemplu : am observat odată că turnul unei clopotniţe avea exact culoarea unui nor luminos din spatele lui, astfel încît, de la distanţa la care mă aflam, nu se putea face nici cea mai mică distincţie, iar fleşa (de culoarea plumbului) părea suspendată în aer ; dar dacă un nor de aceeaşi tonalitate cu clopotniţa i-ar fi luat locul celui dintîi, turnul ar fi fost reliefat şi distinct, în vreme ce fleşa nu s-ar mai fi văzut bine.

Nici faptul că obiectele sînt de culori diferite sau poartă umbre diferite nu este suficient pentru a indica distanţele la care se află faţă de ochi, dacă un obiect nu-l acoperă pe celălalt sau nu i se suprapune în parte, ca în fig. 86.

Căci, aşa cum arată fig. 90 pl. 2 sus, cele două sfere egale aşezate pe două ziduri diferite, între care se presupune că ar exista o distanţă de douăzeci sau treizeci de picioare, pot părea, deşi una este neagră iar cealaltă albă, că stau amîndouă pe acelaşi zid, dacă limita de sus a zidurilor este la acelaşi nivel cu ochiul ; cînd însă una din sfere ascunde o parte a celeilalte, cum se vede în aceeaşi figură, începem să ne dăm seama că ele se află pe ziduri diferite, ceea ce este un efect al perspectivei [1] : veţi înţelege, prin urmare, de ce turla bisericii Bloomsbury, văzută dinspre Hamstead, pare aşezată pe casa Montague, deşi se află la o distanţă de mai multe sute de yarzi. *

[1] Cunoaşterea perspectivei este un ajutor important pentru a vedea obiectele conform realităţii ; lucrarea doctorului Brook Taylor, *Perspectiva liniară pe înţelesul celor care nu cunosc geometria*, propusă spre a fi publicată în curînd de domnul Kirby din Ipswich, poate fi de cel mai mare folos în acest scop. (N.A.).

*** yard** = unitate de lungime egală cu 0,9144 metri (n.t.).

De vreme ce opoziția dintre tonurile sau umbrele originare are un rol atît de important în evidențierea adîncimilor sau a distanțelor prin care ochiul este condus pas cu pas într-o perspectivă, ea devine un principiu destul de important pentru a fi discutat mai stăruitor, cu referire la folosirea lui în compozițiile naturii, ca și în cele ale artei. Dacă privim lucrurile dintr-un singur punct de vedere, artistul este avantajat față de natură în ce privește stăpînirea acestui principiu, căci dispunerile stabile de umbre pe care le compune cu măiestrie nu pot fi afectate de schimbarea luminii, din care motiv desenele lucrate, în gravură, numai în două tonuri originare vor reprezenta satisfăcător toate retragerile în adîncime și vor da o armonie corectă reprezentării unei perspective ; pe cîtă vreme opozițiile din natură, care depind, așa cum s-a mai arătat, de situații accidentale și de fapte întîmplătoare, nu creează întotdeauna asemenea compoziții plăcute și, de aceea, dacă natura ar fi lucrat numai în două culori, ele ar fi fost de foarte multe ori incomplete ; iată de ce natura și-a asigurat un număr infinit de materiale, nu numai în scop preventiv, dar și pentru a adăuga strălucire și frumusețe creațiilor sale.

Prin număr infinit de materiale înțeleg culori și umbre de toate felurile și de toate nuanțele ; ne putem forma o idee despre această varietate presupunînd o bucată de mătase albă vopsită prin cîteva înmuieri pînă la negru și trecută, în același fel, prin tonurile fundamentale de galben, roșu și albastru, apoi realizînd aceeași progresie în toate amestecurile ce se pot obține din cele trei culori primare. Cînd examinăm această nesfîrșită și imensă varietate, nu e de mirare că, oricum ar fi situate lumina sau obiectele și oricum s-ar schimba ele, rareori opozițiile lipsesc ; nici că umbrele întîmplătoare înseși sînt uneori atît de desăvîrșit orînduite încît nu mai îngăduie nici un plus de frumusețe în ce privește compoziția ; de aici și-a luat artistul, prin observație, principiile imitației, așa cum se va arăta mai jos.

Obiectele pe care vrem să le facem să influențeze cît mai mult ochiul și să iasă cît mai bine în evidență trebuie să aibă opoziții ample, puternice și vii, ca în prim-planul din fig. 89 pl. 2 sus, iar cele destinate să fie proiectate în depărtare trebuie atenuate din ce în ce mai mult, cum se arată în fig. 86, 92 și 93, această retragere ordonată creînd un fel de gradație a contrastelor ; la aceasta și la toate celelalte particularități descrise pînă acum, atît pentru sugerarea depărtării cît și pentru frumusețe, natura a adăugat ceea ce se cunoaște sub numele de perspectivă aeriană : acea interpunere a aerului care învăluie întregul spațiu într-o ușoară tonalitate degradată de adîncime și care se poate vedea în cel mai înalt grad cînd se ridică ceața. Lucrurile devin din nou distincte și capătă o mai mare varietate cînd soarele strălucește cu putere și face ca obiectele să arunce umbre mari unul asupra altuia, ceea ce oferă desenatorului iscusit sugestii pentru a reprezenta opoziții ample și subtile ale umbrelor, astfel încît să dea viață și spirit operelor sale.

AMPLOAREA UMBREI este un principiu care face ca distincția să fie mai evidentă ; astfel, fig. 87 pl. 1 st. se distinge mai bine și se vede de la orice distanță cu mai mare ușurință și plăcere decît fig. 88 pl. 1 dr., între faldurile căreia se află numeroase umbre, dar toate înguste. Ca un exemplu dintre cele mai nobile pentru acest principiu, priviți castelul Windsor la răsăritul și la apusul soarelui.

Oricum ar fi introdusă amploarea umbrei, ea dă întotdeauna ochiului o senzație de liniște deplină ; dimpotrivă, cînd luminile și umbrele unei compoziții sînt risipite pretutindeni în pete mici, ochiul este mereu tulburat, iar spiritul agitat, mai ales dacă ești nerăbdător să înțelegi fiecare obiect din compoziție, tot așa cum urechea este pusă în dificultate cînd cineva e preocupat să afle ce se spune într-o societate în care vorbesc mulți oameni în același timp.

SIMPLITATEA unui ansamblu de o mare varietate (despre care voi vorbi în încheiere) se

realizează cel mai bine prin respectarea acelei reguli constante a naturii de a diviza compoziția în trei sau cinci părți sau sectoare (vezi cap. IV despre simplitate) ; drept care pictorii își împart compozițiile în prim-plan, plan de mijloc și depărtare sau fundal : cantități simple și distincte, care *concentrează* această varietate stimulatoare pentru ochi, la fel cum într-o compoziție muzicală diferitele pasaje de bas, tenor și sopran încîntă urechea.

Presupunînd că aceste principii ar fi răsturnate sau că nu s-ar ține seama de ele, lumina și umbra ar apărea la fel de neplăcute ca în fig. 91 pl. 2 sus ; dacă ar fi însă o compoziție numai din lumini și umbre corect dispuse, deși nesubordonate unor imagini anume, această figură ar putea avea totuși efectul plăcut al unui tablou. Ajunși aici și pentru că ar fi fără sfîrșit să consemnăm diferitele efecte ale luminilor și umbrelor asupra corpurilor strălucitoare și transparente, le vom lăsa propriei observații a cititorului și vom închide astfel acest capitol.

Capitolul XIV

Despre COLORIT



Prin frumosul coloritului pictorii înțeleg acea dispunere a culorilor pe obiecte, alături de umbrele lor corecte, care apare distinct variată și în același timp unificată cu măiestrie, în diferite compoziții ; dar mai cu seamă ea se referă, în general, la culoarea carnației, cînd nici o altă compoziție nu e menționată.

Pentru a evita confuziile și după ce am vorbit îndeajuns despre umbrele de adîncime, voi descrie acum doar natura și efectul tonului originar al carnației, deoarece compoziția lui, cînd e înțeleasă cum trebuie, cuprinde tot ce se poate spune despre coloritul tuturor celorlalte obiecte, oricare ar fi ele.

Acest procedeu (așa cum am arătat în cap. VIII despre modul de a compune forme plăcute) va depinde în întregime de arta variației, adică de măiestria de a varia fiecare culoare a carnației, prin respectarea principiilor fundamentale despre care am vorbit.

Dar înainte de a arăta în ce fel ne conduc principiile menționate la acest scop, vom arunca o privire asupra metodelor remarcabile prin care natura produce tot felul de tenuri, ceea ce ne poate ajuta să înțelegem mai ușor principiile diversificării culorilor, astfel încît să vedem de ce determină ele apariția efectului de frumusețe.

Se știe prea bine că o fată blondă, un bătrîn ars de soare și de vînt și un negru — ba chiar întreaga omenire — arată la fel și displac în aceeași măsură ochiului atunci cînd epiderma este înlăturată. Tocmai pentru a ascunde un obiect atît de dezagreabil și pentru a produce această varietate a tonurilor întîlnite în lume, natura a creat o piele transparentă, numită cuticulă, prevăzută cu o căptușală de o calitate cu totul extraordinară, numită cutis * ; ele sînt amîndouă atît de subțiri încît cea mai ușoară arsură le va produce bășici și le va jupui. Aceste pielițe aderente sînt mai mult sau mai puțin transparente în anumite părți ale corpului față de altele și, de asemenea, sînt diferite de la un om la altul. Cuticula singură este asemănătoare unei foițe de aur bătut, puțin umedă, dar ceva mai subțire, mai ales la tinerii blonzi ; ea ar lăsa să se vadă grăsimea, carnea și toate vasele sanguine, exact așa cum sînt dispuse dedesubt, ca printr-o foiță de mică, dacă n-ar fi căptușeala, cutis, de o alcătuire atît de minunată încît arată numai acele lucruri dinăuntru care sînt necesare vieții și mișcării, în aranjamente plăcute și în dispunerile proprii frumuseții.

Derma este compusă din fibre delicate, asemeni unei rețele umplute cu diferite umori colorate. Umoarea albă are rolul de a produce un ten foarte blond ; cea galben-brună îl face oacheș-arămiu ; cea galben-verzuie, măsliniu ; cea brună, mulatru; cea neagră, negru. Aceste umori diferit colorate, împreună cu diferitele consistențe ale rețelei și cu dimensiunea fibrelor ce o alcătuiesc într-o parte sau alta, determină varietatea tenurilor.

O descriere a acestei înfățișări caracteristice, arătînd culoarea îmbujorată și, în mod asemănător, nuanțele albăstrui din jurul tîmplelor, vedeți în profilul din fig. 95 pl. 2 sus, unde trebuie să presupuneți că trăsăturile negre ale gravurii sînt firele albe ale rețelei, iar acolo unde trăsăturile sînt mai groase și suprafața este mai neagră, trebuie să presupuneți carnația cea mai albă, astfel

* cuticula corespunde epidermei, iar cutis, dermei (n.t.).

încît partea cea mai luminoasă semnifică roșul aprins al obrazului, iradiind de jur-împrejur.

La unii oameni rețeaua este atît de uniform țesută pe întregul corp, pe față și în toate celelalte părți, încît frigul sau căldura cea mai mare cu greu îi vor face să-și schimbe culoarea ; ei sînt văzuți rareori roșind, oricît ar fi de timizi, în timp ce la anumite femei tinere textura este atît de fină, încît ele se îmbujorează sau pălesc la cel mai neînsemnat prilej.

Sînt înclinat să cred că textura acestei rețele este foarte delicată, supusă la tot felul de vătămări, dar capabilă să-și revină, mai ales la vîrsta tinereții. La un copil blond și durduliu de 3 sau 4 ani, această însușire este de o mare perfecțiune și se vede cel mai bine în condiții de temperatură moderată, dar pînă la această vîrstă ea apare oarecum imperfectă. Așadar, acesta este modul în care natura pare să-și realizeze opera. În continuare, să vedem cum poate fi obținută în artă o aparență asemănătoare și cum poate fi zugrăvită pe suprafața uniform colorată a unei statui din ceară sau din marmură ; descriind această operație, vom evidenția mai bine ceea ce avem în vedere, și anume din ce cauză ordinea de care s-a folosit natura ne inspiră ideea de frumos ; ceea ce, în treacăt fie spus, poate fi pentru anumiți pictori de mai mare folos decît își dau seama.

Există doar trei culori fundamentale în pictură, în afară de alb și negru : roșul, galbenul și albastrul. Verdele și purpuriul sînt compuse, primul din albastru și galben, iar al doilea din roșu și albastru ; totuși, deoarece acești compuși se deosebesc atît de evident de culorile originale, îi vom clasa ca atare. Fig. 94 pl. 2 sus, reprezintă gradații ale celor cinci culori fundamentale, amestecate ca pe paleta unui pictor și divizate în șapte clase : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. 4 reprezintă clasa medie și cea mai strălucitoare, care va apare ca un roșu puternic, pe cînd 5, 6 , 7 vor devia spre alb, iar 1, 2, 3 vor coborî spre negru, în amurg sau cînd sînt văzute de la o depărtare medie, ceea ce de-

semnează clasa 4 drept culoarea cea mai vie şi mai persistentă, în compoziţia cu celelalte. Albul fiind însă mai aproape de lumină, se poate spune că el este egal în frumuseţe cu clasa 4, dacă nu chiar de o valoare superioară ; ca atare, clasele 5, 6, 7 au şi ele aproape aceeaşi frumuseţe, căci ceea ce pierd din strălucirea şi persistenţa culorii, ele cîştigă de la alb, de la lumină ; pe cîtă vreme 3, 2, 1 îşi pierd în mod absolut frumuseţea, pe măsură ce se apropie treptat de negru, care reprezintă obscuritatea.

Pentru mai multă distincţie şi luînd seama de superioritatea lor, să denumim deci clasele 4 ale fiecărei culori *tente pure* * sau, dacă vreţi, tente virginale, cum le numesc pictorii ; şi să ne amintim, o dată mai mult, că în dispunerea culorilor, ca şi a formelor de altfel, varietatea, simplitatea, claritatea, complexitatea, uniformitatea şi cantitatea determină frumuseţea coloritului corpului omenesc, mai ales dacă avem în vedere faţa, unde sînt cerute deopotrivă uniformitatea şi opoziţia puternică a tentelor, cum ar fi la ochi sau la gură, care ne solicită cel mai mult atenţia. Dar pentru tonalitatea generală a carnaţiei, pe care o vom descrie îndată, sînt cerute în primul rînd varietatea, complexitatea şi simplitatea.

După ce am apreciat valoarea nuanţelor şi le-am dispus în ordine pe paletă (fig. 94), să le aplicăm acum pe un bust din marmură albă (fig. 96 pl. 2 dr.), presupunînd că acesta ar absorbi tentele, aşa cum o picătură de cerneală este absorbită şi se răspîndeşte pe o hîrtie de proastă calitate, fiecare tentă iradiind de jur-împrejur.

Dacă vreţi ca gîtul bustului să capete o culoare foarte îmbujorată şi vie, penelul trebuie muiat în tentele pure, proaspete ale fiecărei culori, care se află una deasupra celeilalte la nr. 4 ; pentru un ten mai puţin îmbujorat, în cele de la nr. 5, pen-

* Hogarth foloseşte un termen figurat, *bloom tints*, vrînd să spună culori înfloritoare, viguroase, strălucitoare, de o desăvîrşită prospeţime (n.t.).

tru unui foarte blond, la nr. 6 şi aşa mai departe, pînă cînd marmura aproape că nu va mai fi colorată deloc. Fixîndu-ne alegerea asupra nr. 6, să începem prin a nota roşul cu *r*, galbenul cu *g*, albastru cu *a* şi violetul sau purpuriul cu *p*.

Odată stabilite aceste patru tente, începeţi să acoperiţi cu ele tot gîtul şi bustul, schimbînd însă mereu şi făcînd să varieze raporturile lor reciproce, determinînd, de asemenea, diferenţe cît mai mari în forma şi mărimea lor ; roşul trebuie repetat de cele mai multe ori, apoi galbenul, purpuriul, iar albastrul mai rar, cu excepţia anumitor părţi, cum sînt tîmpele sau dosul mîinilor etc., unde vinele mai groase îşi dezvăluie formele ramificate (uneori prea evident), dînd şi mai multă varietate acestor aparenţe. În natură există însă, fără îndoială, variaţii infinite ale acestei dispuneri, care poate fi numită cea mai frumoasă ordine a culorilor carnaţiei, nu numai la persoane diferite, dar şi la diferitele părţi ale uneia şi aceleiaşi persoane, toate fiind supuse, într-o măsură sau alta, acelorași principii.

Dacă ne imaginăm acum întreaga operaţie realizată cu tentele gingaşe din clasa 7, aşa cum sînt presupuse ele una sub alta, roşu, galben, albastru, verde şi purpuriu, nuanţa generală a ansamblului va fi un ton primar aparent uniform, cînd este privit de aproape, adică un ton foarte blond, transparent şi sidefiu, dar niciodată cu totul uniform, aşa cum sînt zăpada, fildeşul, marmura sau ceara, la fel ca aleasa inimii unui poet, căci dacă o carnaţie vie ar arăta astfel, ea ar fi într-adevăr hidoasă.

Aşa cum în natură degradarea unei culori în alta apare mai delicat estompată şi mai continuă, datorită tentei gălbui a cuticulei, tot astfel şi culorile care se presupune că au fost aplicate pe bust apar mai unificate şi mai îndulcite datorită uleiurilor în care au fost amestecate, care capătă după scurt timp o tentă gălbuie, dar prin aceasta pot face mai mult rău decît bine. De aceea se iau

măsuri pentru a procura uleiul cel mai limpede și care-și va menține cel mai bine culoarea în pictură.[1]

---

[1] În pofida ideii, adînc înrădăcinată chiar și în rîndul celor mai mulți pictori, că timpul este un mare agent de îmbunătățire a tablourilor bune, voi încerca să arăt că nimic nu poate fi mai absurd. După ce am menționat mai sus efectul uleiului, să vedem acum în ce fel acționează timpul asupra culorilor înseși, pentru a descoperi dacă transformările lor pot da unui tablou mai multă unitate și armonie decît a stat în puterea unui maestru iscusit să obțină, cu toate regulile artei sale. Cînd culorile se schimbă cu totul, trebuie să se petreacă ceva de felul transformărilor descrise mai jos, căci ele sînt făcute unele din metal, altele din pămînt, altele din materiale mai perisabile și, de aceea, timpul nu poate acționa asupra lor altfel decît avem ocazia să constatăm din experiența zilnică: una devine mai întunecată, alta mai deschisă, alta se transformă într-o culoare cu totul diferită, în timp ce o culoare de felul ultramarinului își va păstra strălucirea naturală, chiar sub acțiunea focului. Cum este atunci posibil ca materialele atît de diferite, care se și transformă în mod diferit (ceea ce se vede după un anumit timp), să coincidă din întîmplare cu intenția artistului și să creeze cea mai înaltă armonie a operei, ceea ce este în mod evident contrar naturii lor? Nu vedem oare în cele mai multe colecții că timpul dispersează, dezacordă, întunecă în mare măsură și distruge treptat chiar și picturile cele mai bine conservate?

Dar dacă vom presupune, de dragul discuției, că toate culorile s-ar afla laolaltă în mod egal, să vedem ce avantaj ar rezulta de aici, pentru orice fel de compoziție. Vom începe cu un tablou înfățișînd o floare: cînd un maestru a pictat un trandafir, un crin, o floare de păr african, o gențiană sau o violetă, cu cea mai mare iscusință și folosind culorile cele mai vii, cît de departe sînt ele de prospețimea și strălucirea bogată a naturii! Să dorim atunci să le vedem decăzute și mai jos, mai palide, întunecate și murdărite de mîna timpului și să le admirăm ca și cum ar fi cîștigat o frumusețe în plus, să le considerăm îmbunătățite și înălțate, în loc să spunem că au fost pîngărite și într-un fel distruse — ce absurditate! De aceea, în loc de îndulcit și atenuat, citiți întotdeauna palid și mohorît, căci aceasta este, opera timpului, distrugătorul: nimic altceva decît simplă justiție. Sau poate că am vrea să vedem culorile carnației, care în viață sînt adesea, literalmente, la fel de strălucitoare ca și florile pomenite mai sus, redate într-o manieră atît de ingrată! Va fi oare apa mai transparentă sau cerul va străluci mai puternic într-un peisaj dacă ele vor fi murdărite și întunecate de putreziciune? Cu siguranță că nu. Mărturisesc că ar fi un mare păcat dacă frumoasa descriere a lui Addison despre timpul care acționează într-o galerie de tablouri, precum și rîndurile de mai jos, scrise de Dryden, n-ar avea suficient temei:

„Căci timpul stă cu penelul pregătit,
Îți retușează figurile cu mîna lui încercată,
Atenuează culorile și înnegrește tonul,
Adaugă acea grație pe care numai timpul o poate acorda.
Vremurilor viitoare trebuie să te încredințezi
Și să dai mai multă frumusețe decît îți răpește el."

(Dryden către Kneller)

Aceasta dacă n-ar fi fost eroarea pe care ei se întemeiază și care a dăunat mereu dezvoltării artei, îndrumîndu-i greșit atît pe maestru cît și pe susținătorii săi și adesea obligîndu-l pe cel dintîi, împotriva judecății sale, să imite tonalitatea alterată a picturilor decăzute; astfel încît atunci cînd operele sale întîmpină asemenea acuzații, ele trebuie să fie de două ori îndepărtate față de natură, ceea ce îngăduie celor mai mulți observatori să le remarce defectele. De unde o altă idee absurdă care și-a făcut apariția, și anume aceea de a considera culorile folosite azi mai puțin rezistente decît cele de odinioară, pe cîtă vreme culorile bine preparate, ceea ce presupune doar puțină artă și puțină cheltuială, au și vor avea întotdeauna aceleași proprietăți, în orice epocă; fără a suferi accidente cum sînt umezeala, verniul prost și altele de acest fel, ele se vor menține mulți ani (dacă au fost aplicate separat și în stare pură), împotriva timpului însuși.

Ca dovadă, priviți plafonul de la Greenwich-Hospital, pictat de James Thornhill acum patruzeci de ani, dar care rămîne proaspăt, puternic și clar, ca și cum ar fi fost terminat abia ieri. Cu toate că mai mulți autori francezi au dovedit, în mod savant și filosofic, că aerul acestei insule ar fi prea dens sau prea nu știu cum pentru geniul unui pictor, Franța cu greu se poate mîndri, în toate palatele ei, cu o operă mai nobilă, mai chibzuită și mai bogată. Notați că partea de sus a sălii, unde este pictată familia regală, a fost realizată mai cu seamă de penelul lui Andrea, un străin, după ce onorariul acceptat inițial al operei fusese atît de mult redus încît nu mai merita pentru Sir James să termine ansamblul cu propria sa mînă, mult mai iscusită. (N.A.)

Din toate aceste considerații înțelegem că frumusețea cea mai înaltă a coloritului depinde de importantul principiu al variației prin toate mijloacele posibile și de unificarea corectă și iscusită a acestei varietăți, ceea ce se poate dovedi și dacă presupunem că legile enunțate aici, toate sau oricare parte a lor, ar fi răsturnate.

Sînt înclinat să cred că necunoaşterea metodei rafinate şi complicate a naturii de îmbinare a culorilor pentru a produce o compoziţie variat colorată (tonul primar al carnaţiei) a făcut din colorit, în arta picturii, un fel de mister pentru toate epocile ; în asemenea măsură încît se poate spune de-a dreptul că din miile de pictori care s-au străduit să-l stăpînească, nu mai mulţi de zece sau doisprezece au reuşit s-o facă în mod fericit. Correggio (care a trăit într-un sat, la ţară, şi n-a avut alt obiect de studiu decît natura) este considerat aproape unic prin desăvîrşirea lui în această privinţă. Guido, care a făcut din frumos principalul său ţel, s-a aflat întotdeauna în dificultate în această problemă. Poussin, cum se vede din numeroasele lui încercări, abia dacă a întrevăzut-o : într-adevăr, Franţa nu a produs nici un colorist remarcabil. [1]

Rubens, îndrăzneţ şi într-o manieră magistrală, a ştiut să dea strălucire tentelor sale pure şi să le menţină separate şi distincte, dar a depăşit uneori măsura în pictura de şevalet sau de interior ; maniera lui era însă admirabil concepută pentru operele mari, care trebuie văzute de la o distanţă considerabilă, cum este celebrul plafon din capela Whitehall. [2] La o examinare atentă, privit de aproape, acest plafon va ilustra cele spuse cu privire la strălucirea distinctă a culorilor şi va demonstra, ceea ce este cunoscut desigur oricărui pictor, că dacă aceste culori, care apar atît de strălucitoare şi de distincte, ar fi fost atenuate şi cu totul amestecate între ele, ar fi produs un gri murdar, în locul coloritului carnaţiei. Aşadar, dificultatea este de a introduce în carnaţie *albastrul*, cea de-a treia culoare fundamentală, tocmai datorită marii varietăţi care se obţine astfel ; omiţînd aceasta, dificultăţile dispar, iar un pictor de firme obişnuit, care-şi dispune cuminte culorile, devine îndată, în ce priveşte coloritul, un Rubens, un Tiţian sau un Correggio.

---

[1] Scuza şubredă adusă de cei care scriu despre pictura multor mari maeştri care n-au izbutit în această privinţă este că ei îşi atenuau culorile intenţionat, păstrîndu-le, cum spuneau cu afectare, *caste*, astfel încît corectitudinea conturilor să poată fi văzută mai bine. Dacă sînt însă dispuse corect, culorile nu pot fi prea strălucitoare, deoarece caracterul distinct al părţilor devine prin aceasta mai pronunţat, cum se va vedea dacă vom compara un bust din marmură cu varietatea culorilor unui chip, fie în viaţă, fie într-un portret bine pictat. Ce-i drept, varietatea necompusă, în trăsături sau în membre vopsite cu mai multe culori sau cu una singură, va confunda părţile într-atîta încît le va face neinteligibile. (N.A.)

[2] Faţada acestei clădiri, operă a lui Inigo Jones, este încă o exemplificare a principiilor de variaţie a părţilor în arhitectură (explicate cu ajutorul sfeşnicelor, în cap. VIII) ceea ce va apărea ca o dovadă şi mai puternică în cazul unei construcţii formate din diferite pătrate aşezate peste alte pătrate şi cu pătrate tăiate uniform în fiecare pătrat, pentru a demonstra reversul acestor principii. (N.A.)

Capitolul XV

Despre FIZIONOMIE

După ce am vorbit astfel pe scurt despre lumină, umbră și culoare, revenim acum la descrierea formei cu ajutorul liniilor, așa cum ne-am propus (p. 94) în legătură cu fața. S-a observat că din marele număr de chipuri create începînd de la facerea lumii n-au existat două exact la fel, discernămîntul firesc și obișnuit al ochiului fiind în măsură să descopere o diferență între ele. De aceea, nu e lipsit de sens să presupunem că acest discernămînt este capabil de perfecționări ulterioare, prin învățăminte pornite dintr-o cercetare metodică, pe care ingeniosul Richardson o numește, în tratatul său despre pictură, *arta de a vedea*.

1. Voi începe prin a descrie liniile care compun trăsăturile unui chip desăvîrșit din punctul de vedere al gustului, precum și reversul acestora. Iată fig. 97 pl. 1. jos, desenată după un cap antic care se situează între operele cele mai apreciate: ca dovadă, Rafael Urbinul și alți mari pictori și sculptori l-au imitat în trăsăturile eroilor și ale altor personaje importante; de asemenea, capul de bătrîn din fig. 98 pl. 1 st. a fost modelat în lut de Fiamingo (nu mai prejos în ce privește gustul liniilor decît cele mai bune opere antice), pentru Andrea Sacchi, care a pictat după acest model toate capetele din vestita sa pictură reprezentînd visul Sfîntului Romaldo; această

pictură are reputația sa de a fi una dintre cele mai bune din lume [1].

Cele două exemple sînt alese pentru a ilustra și a confirma importanța liniilor serpentine în trăsăturile unei fețe; trebuie observat, de altfel, că toate părțile acestor capodopere se conformează regulilor enunțate înainte; de aceea nu voi face decît să arăt efectele și rolul liniei frumosului. Un procedeu pentru a demonstra cum acționează linia serpentină în această privință poate fi acela de a aplica strîns mai multe fire de sîrmă pe diferitele părți ale feței și pe trăsăturile mulajelor; sîrmele vor deveni tot atîtea linii serpentine, cum este indicat parțial prin liniile punctate din fig. 97 pl. 1 jos. Barba și părul (fig. 98), fiind un ansamblu de linii în mod natural libere și putînd astfel să fie dispuse după bunul plac al pictorului sau al sculptorului, sînt minunat compuse, în acest cap, din nimic altceva decît dintr-un joc variat de linii serpentine, contorsionate asemeni flăcărilor.

Cum însă imperfecțiunile sînt mai ușor de imitat decît perfecțiunile, va trebui să le putem explica mai bine pe acestea din urmă, arătînd reversul lor, în diferite grade, pînă la cea mai penibilă platitudine pe care o poate avea compunerea liniilor.

Fig. 99 reprezintă primul grad al devierii de la fig. 97; liniile sînt făcute aici mai drepte și reduse cantitativ; devierea se accentuează în fig. 100, mai mult în fig. 101, și mai vizibil în 102; fig. 103 e încă și mai deviată, iar 104 e total lipsită de liniile eleganței, asemenea unui calapod de bărbier; în fine, 105 este compusă numai din linii simple, așa cum le fac copiii cînd încep să imite în desen un chip omenesc, fără să-i învețe cineva. Inimitabilul Butler era, desigur, sen-

[1] Trebuie să atrag atenția cititorului asupra mulajelor în ghips după aceste două sculpturi, care pot fi găsite la amatorii de rarități; căci este imposibil ca ceea ce am eu în vedere să se exprime cu suficientă fidelitate într-o copie de asemenea dimensiuni, oricîtă străduință s-ar fi depus pentru aceasta; de fapt, în orice copie, oricît ar fi de mare. (N.A.)

sibil la efectul meschin şi ridicol al liniilor de acest fel, cum reiese din modul în care descrie forma bărbii lui Hudibras (fig. 106 pl. 1 st.):

„Tăiată şi vopsită ca o cărămidă,
La prima vedere ne-ar putea amăgi..."

2. În ce priveşte caracterul şi expresia, numeroase exemple confirmă în fiecare zi opinia general acceptată potrivit căreia faţa este oglinda sufletului; această maximă este atît de înrădăcinată în noi încît rareori putem evita (dacă atenţia noastră e cît de cît trează) să ne formăm o anumită idee despre sufletul unui om căruia îi observăm faţa, înainte chiar de a fi căpătat vreo informaţie prin orice alte mijloace. Cît de adesea se spune, la cea mai superficială privire, că cineva arată ca un bun din fire, că are o înfăţişare cinstită şi deschisă, sau că arată ca un ticălos perfid, ca un om cu judecată sau ca un imbecil etc. Şi cît de bine întipărite sînt în ochii noştri înfăţişările regilor şi ale eroilor, ale criminalilor şi ale sfinţilor! Cînd le urmărim faptele, rareori se întîmplă să nu le punem în legătură cu fizionomiile lor. Este îndreptăţit să credem că înfăţişarea exterioară constituie o imagine fidelă şi desluşită a sufletului, care face ca fiecare să-şi formeze aceeaşi idee, de la prima vedere; ceea ce se confirmă ulterior în realitate: de exemplu, toată lumea are aceeaşi părere, de la prima vedere, despre un idiot desăvîrşit.

Feţele copiilor nu oferă prea mult de văzut, dincolo de faptul că ele sînt grave sau însufleţite; mai nimic, în afară de cazul cînd sînt în mişcare. Chipuri foarte drăguţe, la orice vîrstă, vor putea ascunde un suflet stupid sau răutăcios, pînă cînd se vor da în vileag prin fapte sau prin vorbe; totuşi, numeroasele mişcări stîngace de pe faţa unui prostănac, chiar dacă uneori sînt plăcute, pot lăsa cu timpul urme care, la o examinare atentă, vor scoate în evidenţă o deficienţă a spiritului; un om rău însă, dacă este şi ipocrit, îşi poate dirija muşchii, învăţîndu-i să contrazică inima, astfel încît expresia feţei permite să se citească doar foarte puţin din sufletul său; aşadar, caracterul unui ipocrit depăşeşte posibilităţile desenatorului, dacă nu se asociază cu anumite împrejurări care să-l dezvăluie, cum ar fi a înjunghia cu zîmbetul pe buze sau alt fapt asemănător.

Datorită mişcărilor naturale şi neafectate ale muşchilor, determinate de pasiunile sufletului, fiecare om ajuns la vîrsta de patruzeci de ani ar avea caracterul oarecum scris pe faţă, dacă n-ar fi anumite accidente care împiedică adesea, dar nu întotdeauna, această întipărire. Căci un om arţăgos din fire, mereu încruntat şi îmbufnat, încreţindu-şi fruntea şi ţuguind buzele, va imprima cu timpul acestor părţi ale feţei aparenţa constantă a irascibilităţii, care ar fi putut fi prevenită prin simularea permanentă a unui zîmbet; acelaşi lucru se poate spune şi despre celelalte pasiuni, deşi există unele, cum sînt dragostea şi speranţa, care prin ele însele nu afectează deloc muşchii.

Ca să nu credeţi că pun un accent prea mare pe aspectul exterior, ca un fizionomist, gîndiţi-vă că este recunoscută existenţa atîtor cauze diferite care determină aceleaşi mişcări şi aparenţe ale trăsăturilor şi a atîtor contrarieri pricinuite de umbre accidentale în caracterul fizionomiilor, încît vechiul adagiu „fonti nulla fides" îşi va menţine în general valabilitatea; iar natura, din raţiuni foarte înţelepte, a socotit că se cuvine să fie aşa. Cum însă, pe de altă parte, în numeroase cazuri particulare obţinem informaţii din expresiile fizionomiei, cele ce urmează sînt menite să dea o descriere liniară a limbajului înscris în ele.

N-ar fi rău să urmărim pasiunile sufletului, de la calm şi pînă la disperare, aşa cum sînt descrise în ordine şi selectate pentru studenţi din operele marilor maeştri în cunoscutul manual de desen al lui Le Brun, numit *Pasiunile sufletului*, în care puteţi găsi o prezentare succintă a tuturor expresiilor obişnuite. Cu toate că nu sînt decît nişte copii imperfecte, ele vor răspunde scopului nostru mai bine decît orice alt exemplu pe care vi l-aş putea da, deoarece în acest manual pasiunile sînt

prezentate succesiv și definite numai cu ajutorul liniilor, umbrele fiind omise.

Unele trăsături sînt astfel conformate încît unele expresii sau pasiuni să fie mai ușor, iar altele mai greu de citit; de exemplu, ochiul mic și îngust al chinezului se potrivește mai bine unei expresii drăgăstoase sau zîmbitoare, după cum un ochi mare și rotund se potrivește expresiilor de furie sau de uimire, iar mușchii care se rotunjesc vor exprima un anumit grad de voioșie, chiar și în mîhnire. Adaptate astfel expresiilor care s-au repetat adesea pe față, trăsăturile o marchează, în cele din urmă, cu linii care evidențiază destul de clar caracterul sufletului.

Artiștii antichității, în personajele lor cele mai umile, au dovedit tot atîta judecată și un nivel la fel de înalt al gustului în dispunerea și mlădierea liniilor, ca și în statuile lor mai apropiate de sublim; în cele dintîi, s-au abătut de la linia precisă a grației numai în unele părți, acolo unde o cereau caracterul sau acțiunea. Gladiatorul pe moarte și faunul care dansează, primul un sclav iar celălalt un clovn barbar, sînt sculptați cu un gust la fel de ales al liniilor ca și Antinous sau Apollo, cu deosebirea că linia precisă a grației este mai frecventă în acestea două din urmă. În pofida părerii generale, cele dintîi au aceeași valoare, deoarece pentru executarea lor se cere aproape tot atîta judecată. Cu greu ar putea fi reprezentată natura umană mai decăzută decît în personajul Silenus (fig. 107 pl. 1), în care linia puternic curbată din fig. 49 nr. 7 străbate toate trăsăturile feței, precum și celelalte părți ale trupului său mătăhălos; în vreme ce în satirul pădurii, în care anticii au împreunat bruta cu omul, vedem că este menținută totuși o desfășurare elegantă de linii serpentine, ceea ce face din el o figură grațioasă.

Într-adevăr, operele artei au nevoie de toate avantajele acestei linii, pentru a compensa celelalte deficiențe. Chiar dacă în creațiile naturii linia frumosului este adesea neglijată sau amestecată cu linii simple, departe de a fi imperfecte din această cauză, ele ne oferă acea varietate infinită a formelor omenești care deosebește întotdeauna mîna naturii de cea mărginită și insuficientă a artei; și cu toate că natura se abate uneori, de dragul varietății în ansamblu, către linii simple și lipsite de eleganță, bietul artist, dacă este în stare uneori să corecteze și să dea mai multă eleganță unui fragment oarecare din ceea ce imită, învățînd s-o facă de la operele cele mai desăvîrșite ale naturii, sînt zece șanse contra una ca el să i se considere superior și să se închipuie reformator al naturii, uitînd că ea nu este niciodată total lipsită, nici măcar în cele mai neînsemnate creații ale sale, de liniile frumosului și de alte rafinamente care nu numai că depășesc posibilitățile lui limitate, dar li se simte lipsa chiar și în cele mai lăudate încercări de a rivaliza cu natura.

Să revenim însă la subiect. În ce privește liniile pe care le numim simple sau ordinare, ele produc întotdeauna un efect caracteristic: mai mult sau mai puțin vizibile în oricare din caracterele sau expresiile feței, ele determină, în anumite grade, un aspect caraghios sau ridicol.

Ceea ce face ca o fizionomie să fie stupidă și ridicolă este lipsa de eleganță a acestor linii, care aparțin mai degrabă corpurilor neînsuflețite și care apar acolo unde ne-am aștepta să vedem linii mai frumoase și de un gust mai ales. (vezi cap. VI, p. 48).

Copiii au mișcări ale mușchilor feței specifice vîrstei, cum sînt privirea fixă, ignorantă și inexpresivă, gura deschisă și surîsul larg, naiv; expresii formate în special din linii curbe. Idioții sînt predispuși să păstreze aceste mișcări și expresii, astfel încît ele imprimă cu timpul linii grosolane pe fețele lor, iar atunci cînd liniile coincid și se potrivesc cu formele naturale ale trăsăturilor, rezultă un caracter de idiot mai evident și mai înveterat. Formele rudimentare menționate mai sus se întîmplă uneori să apară și la oamenii cu mintea cît se poate de sănătoasă, la unii cînd trăsăturile sînt în repaus, la alții cînd sînt în mișcare; dife-

ritele mişcări constante şi regulate, provenite dintr-o inteligenţă superioară şi formate printr-o educaţie aleasă, le vor corecta adesea, treptat, în linii de mai mare eleganţă.

O expresie specifică întipărită mereu pe faţă sau o anumită mişcare a unei trăsături fizionomice, care se potrivesc unei persoane, pot fi neplăcute pe faţa alteia, după cum se întîmplă şi ca asemenea expresii sau modificări ale trăsăturilor să se asocieze cu liniile frumosului, sau dimpotrivă. Din acest motiv există încruntări încîntătoare şi zîmbete neplăcute: liniile care formează un zîmbet plăcut în jurul colţurilor gurii au şerpuiri elegante (fig. 108 pl. 2 st.), dar îşi pierd frumuseţea în rîsul cu gura pînă la urechi (fig. 109 pl. 2 st.); expresia rîsului în hohote, mai mult decît oricare alta, dă unei feţe sensibile un aspect stupid, dezagreabil, tinzînd să formeze în jurul gurii linii simple şi regulate, ca o paranteză, care capătă uneori înfăţişarea plînsului; dimpotrivă, îmi amintesc că am văzut un cerşetor care-şi înfăşurase capul cu multă dibăcie şi a cărui faţă era destul de slabă şi palidă pentru a inspira mila, dar, pe de altă parte, conformaţia trăsăturilor era atît de nefericită pentru ce urmărea încît ceea ce voia să fie o grimasă de suferinţă şi mizerie era mai degrabă un rînjet plin de voioşie.

Este ciudat că natura ne-a oferit atîtea linii şi forme pentru a indica defectele şi metehnele minţii, în vreme ce nu există nici una care să-i desemneze desăvîrşirile, dincolo de aparenţa bunului simţ şi a calmului. Comportamentul, cuvintele şi faptele sînt cele care trebuie să exprime bunătatea, înţelepciunea, deşteptăciunea, omenia, generozitatea, compasiunea şi vitejia. Gravitatea şi privirile solemne nu sînt întotdeauna semne ale înţelepciunii: o minte preocupată mai mult de fleacuri va determina o înfăţişare gravă şi inteligentă, ca şi cum ar fi împovărată de probleme de cea mai mare importanţă; atenţia concentrată asupra unui singur punct a unui om care lucrează cu balanţa, pentru a-şi păstra echilibrul, poate arăta în acel moment tot atîta înţelepciune ca şi cel mai mare filosof cufundat în studiile sale. Tot ce puteau face sculptorii din vechime, în pofida strădaniilor entuziaste de a înălţa caracterele zeilor la o expresie de inteligenţă supraomenească, era să le dea trăsături frumoase. În înfăţişarea zeului înţelepciunii nu se află mai mult decît o nobilă bărbăţie; Jupiter este făcut ceva mai înalt, dîndu-i-se puţin mai multă severitate decît lui Apollo, printr-o proeminenţă mai accentuată a sprîncenelor, uşor arcuite într-o aparentă îngîndurare, şi cu o barbă bogată care, împreună cu dimensiunile impunătoare ale celorlalte linii, investeşte această splendidă statuie cu o demnitate extraordinară, numită, în limbajul misterios al unui profund cunoscător în ale artei, idee divină, neînchipuit de măreaţă şi supranaturală.

În cel de-al treilea şi ultim rînd, voi arăta în ce fel liniile feţei se modifică, începînd din copilărie, şi definesc diferitele vîrste. Trebuie să acordăm acum cea mai mare atenţie *simplităţii*, deoarece diferenţa vîrstelor depinde în primul rînd de aplicarea acestui principiu, în mai mare sau mai mică măsură, la forma liniilor.

Încă din copilărie, înainte de a se fi încheiat creşterea, atît elementele corpului cît şi ale feţei, precum şi fiecare parte a suprafeţei lor, se transformă pe zi ce trece şi capătă o mai mare varietate, pînă cînd ating o anumită medie (vezi pag. 102 despre proporţie); dacă de la această medie (fig. 113 pl. 2 jos) vom reveni către copilărie, vom observa că varietatea descreşte, pînă cînd acea simplitate a formei care a dat varietăţii limitele cuvenite deviază treptat în uniformitate, astfel încît toate părţile feţei pot fi circumscrise în mai multe cercuri (fig. 116 pl. 2 st.).

Există însă şi o altă particularitate extraordinară (poate niciodată observată pînă acum în această lumină) pe care natura ne-a oferit-o pentru a deosebi o vîrstă de alta: deşi fiecare trăsătură creşte în lăţime şi în lungime, pînă cînd se încheie creşterea întregului corp, lumina ochiului îşi păstrează mereu dimensiunile iniţiale; mă refer la pupilă, împreună cu irisul sau inelul ei. Dia-

metrul acestui cerc rămîne întotdeauna acelaşi, devenind astfel o măsură fixă, prin care comparăm, ca să spunem aşa, pe nesimţite creşterile percepute zilnic ale celorlalte părţi ale feţei, determinînd astfel vîrsta copilului. Uneori puteţi observa la un nou născut această parte a ochiului la fel de mare ca la un om de şase picioare înălţime, iar în unele cazuri, chiar mai mare. Fig. 110 pl. 2 jos, 114 pl. 2 jos şi 115 pl. 1 sus reprezintă trei mărimi diferite ale pupilei ; ultima a fost desenată întocmai după ochiul unui bărbat cu trăsături mari, în vîrstă de 105 ani, cea mai mare după ochiul unui tînăr de 20 de ani, care are această parte mai dezvoltată decît în mod obişnuit, iar cealaltă reprezintă măsura obişnuită. Dacă ar fi să măsurăm cu un compas această parte a ochiului în portretele lui Charles II şi James II, pictate de Van Dyck la Kensington, şi să facem comparaţia cu portretele lor pictate de Lilly, cînd cei doi regi erau în puterea vîrstei, s-ar constata că în ambele tablouri diametrul pupilelor este la fiecare personaj acelaşi.

În copilărie chipurile băieţilor şi ale fetelor nu se deosebesc între ele vizibil, dar pe măsură ce copiii cresc, trăsăturile băiatului o iau înainte şi cresc mai repede, în raport cu pupila, decît trăsăturile fetei, ceea ce arată deosebirea de sex în ce priveşte faţa. Spunem că băieţii cu trăsături mai mari decît în mod obişnuit, în raport cu pupilele ochilor, sînt copii cu trăsături de bărbat, după cum cei cu trăsături mai puţin dezvoltate arată mai infantili şi mai mici decît sînt în realitate. Această proporţie a trăsăturilor faţă de ochi este ceea ce dă femeilor îmbrăcate în haine bărbăteşti o înfăţişare atît de tînără şi băieţească ; cum însă natura nu respectă întotdeauna aceste particularităţi, ne putem înşela atît în privinţa sexului cît şi în privinţa vîrstei.

Cu ajutorul acestor aparenţe evidente şi al deosebirilor de statură, putem stabili cu uşurinţă vîrstele pînă la 20 de ani, dar apoi nu mai avem aceeaşi siguranţă, căci după această vîrstă au loc diferite modificări, altele fiind schimbările dacă persoana se îngraşă sau slăbeşte, ceea ce determină adesea, după cum bine se ştie, o conformaţie diferită a înfăţişării exterioare în raport cu vîrsta.

Părul capului, care încadrează faţa asemeni ramei unui tablou şi contrastează cu culoarea ei uniformă, precum şi compoziţia plină de varietate dinăuntrul acestui cadru, care adaugă mai multă sau mai puţină frumuseţe, potrivit modului în care sînt respectate în dispunerea ei regulile artei, reprezintă un alt indiciu al vîrstei mature.

Ceea ce rămîne de spus despre aparenţele diferite ale vîrstelor este mai puţin plăcut decît cele de mai sus şi, de aceea, descrierea va fi mai scurtă. Între 20 şi 30 de ani, dacă nu survin accidente, apare doar o mică schimbare în culorile sau liniile feţei ; culorile proaspete se pot ofili puţin, dar, pe de altă parte, conformaţia trăsăturilor ajunge adesea la o anumită definire statornică, întărită de expresia unei sensibilităţi formate, care compensează cu prisosinţă această pierdere, menţinînd frumuseţea aproape la acelaşi nivel pînă la 30 de ani. După această vîrstă, schimbările devin din ce în ce mai vizibile şi observăm cum simplitatea plăcută a părţilor rotunjite ale feţei începe să se întrerupă în forme colţuroase, cu frîngeri mai brusce în dreptul muşchilor, datorită numeroaselor mişcări repetate, precum şi fragmentării părţilor mari, ceea ce face să dispară curbele largi ale liniilor serpentine ; ca urmare, umbrele frumosului au şi ele de suferit, pierzîndu-şi gingăşia. Parte din ceea ce vrem să spunem aici despre perioada dintre 30 şi 40 de ani (fig. 117 şi 118 pl. 2 jos), precum şi dezastrul pe care timpul îl produce în continuare, după vîrsta de 50 de ani, sînt lucruri prea evidente pentru a mai avea nevoie de descriere : brazdele şi crestăturile pe care le lasă sînt suficient de distincte ; totuşi, în ciuda duşmăniei timpului, acele linii ale feţei care au fost odată elegante îşi păstrează şerpuirile line pînă la o vîrstă venerabilă, lăsînd la sfîrşit o ruină plăcută vederii.

Capitolul XVI

Despre ATITUDINE

Pozițiile corpului și ale membrelor care ne apar cele mai grațioase cînd sînt văzute în repaus depind de contrastele unor sinuozități ușoare, guvernate de cele mai multe ori de linia serpentină precisă. În atitudinile impozante ele sînt mai frecvente și mai generalizate decît în cele obișnuite, pe cîtă vreme în atitudinile de neglijență și comoditate sînt reduse sub media grației, iar într-o ținută insolentă și trufașă sau în contorsiunile suferinței (vezi fig. 9 pl. 1) sînt exagerate, după cum pentru a exprima josnicia, stîngăcia și umilința sînt diminuate și contractate.

Ideea generală a unei acțiuni, ca și aceea a unei atitudini, poate fi redată cu creionul în foarte puține linii. Este ușor de înțeles că atitudinea unui crucificat poate fi complet exprimată prin cele două linii drepte ale crucii ; astfel, compoziția dezvoltată în lungime a crucificării sfîntului Andrei este subînțeleasă în crucea în formă de X.

Două sau trei linii fiind așadar suficiente, la început, pentru a arăta intenția unei atitudini, voi profita de acest prilej pentru a prezenta cititorului (care și-a dat osteneala să mă urmărească pînă aici) schița unui contradans *, așa cum am început să-i stabilesc liniile, vrînd să demonstrez astfel cît

* *country dance :* dans popular de origine engleză, în care perechile se așază față în față, pe două șiruri ; frecvent în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea (n.t.)

de puține linii sînt necesare pentru a exprima primele noțiuni ale diferitelor atitudini ; vezi fig. 71 pl. 2 sus, care descrie într-o măsură oarecare diversele personaje și acțiuni, cele mai multe ridicole, reprezentate în partea centrală a planșei 2.

Cel mai încîntător om își poate deforma înfățișarea generală dacă își întinde trupul și membrele în linii simple, drepte, dar asemenea linii apar într-o lumină și mai neplăcută la persoanele cu o conformație deosebită ; am ales de aceea figurile care am considerat că s-ar potrivi cel mai bine cu prima mea notație liniară (fig. 71).

Cele două fragmente de curbe de lîngă 71 se potrivesc cu silueta bătrînei și cu cea a partenerului ei din capătul mai îndepărtat al încăperii. Curba și cele două linii în unghi drept sugerează poziția rășchirată a bărbatului gras. M-am hotărît apoi să înscriu o figură în limitele unui cerc, de unde rezultă partea superioară a trupului unei femei dolofane, între bărbatul cel gras și personajul stîngaci ce poartă o perucă-tolbă *, pentru care am desenat un fel de X. Partenera lui, o doamnă afectată în costum de călărie, împungînd cu coatele înapoi fără nici un rost, forma un D destul de evident, cu o linie dreaptă sub el, pentru a indica rigiditatea severă a fustei, iar un Z simboliza poziția angulară pe care corpul o formează cu gambele și coapsele personajului emfatic cu o perucă scurtă cu fundă ** ; bustul partenerei sale durdulii se înscria într-un O, iar acesta se transforma într-un P, sugerînd liniile drepte ale faldurilor din spate. Rombul regulat al unei cărți de joc delimita hainele fluturînd pe acel mic personaj zburdalnic cu o perucă de tip spencer ***, în timp ce un dublu L indica poziția paralelă a brațelor și mîinilor partenerei sale cu bonetă ; în fine, cele două linii sinuoase erau desenate pentru atitudinile mai elegante ale celor două figuri din extremitatea mai apropiată.

* *bag-wig :* perucă avînd partea din spate a părului legată într-un săculeț de mătase ;
** *tie-wig ;*
*** *spencer-wig.*

Cea mai bună reprezentare în pictură a celui mai elegant dans va fi întotdeauna întrucîtva lipsită de naturalețe și ridicolă, căci fiecare figură este mai degrabă o acțiune suspendată decît o atitudine ; dacă într-un dans real fiecare persoană ar putea fi imobilizată într-un anumit moment, așa cum se întîmplă în pictură, nici măcar una din douăzeci n-ar apărea grațioasă, cu toate că în mișcare ele ar avea atît de multă grație ; schema generală a dansului n-ar putea fi nici ea înțeleasă.

Salonul de dans este și el ornamentat, în mod intenționat, cu statui și tablouri care pot servi unei ilustrări suplimentare. Henry al VIII-lea (fig. 72 pl. 2) formează cu picioarele și cu brațele un X perfect ; poziția lui Charles I (fig. 51 pl. 2) este compusă din linii mai puțin variate decît statuia lui Edward al VI-lea (fig. 73, pl. 2), care are deasupra capului un medalion compus din același fel de linii, spre deosebire de figura reginei Elisabeth și de medalionul aflat deasupra ; la fel sînt și celelalte figuri rigide din extremitatea salonului. În mod asemănător, postura comică a mirării (exprimată prin urmărirea direcției unei curbe simple, cum arată linia punctată pe o gravură franceză reprezentîndu-l pe Sancho în scena în care Don Quijote dărîmă teatrul de păpuși, (fig. 75 pl. 2 dr.) este un bun contrast față de efectul liniilor serpentine în arcuirea nobilă a samaritencei (fig. 74 pl. 2 st.), desenată după unul din cele mai bune tablouri ale lui Annibale Carracci.

Capitolul XVII

Despre ACȚIUNE



La uimitoarea varietate a formelor, cărora lumina, umbra și culoarea îi dau o aparență infinit mai bogată, natura a adăugat încă un mijloc de a spori varietatea, pentru a ridica și mai mult valoarea tuturor compozițiilor ei. Aceasta se realizează cu ajutorul acțiunii, a cărei manifestare cea mai deplină se află în puterea speciei umane și care este supusă acelorași principii privind efectele frumosului sau reversul lor ca și compozițiile de pînă acum, așa cum reiese în parte din capitolul XI despre proporție. Sarcina mea va trebui să fie aici de a specifica în modul cel mai concis cu putință aplicarea acestor principii la mișcările corpului și de a încheia astfel acest *sistem* al varietății în forme și în acțiuni.

Oricine ar dori să fie capabil de grație și eleganță în ținută și în mișcări, dacă aceasta s-ar putea obține fără prea mare efort și pierdere de timp. Metodele uzuale pe care se bizuie persoanele bine crescute pentru atingerea acestui scop le răpesc mult timp ; nici măcar oamenii cei mai de vază nu au de ales altceva, în această privință, decît să apeleze la profesorii de dans și de scrimă; fără îndoială, dansul și scrima sînt deprinderi corecte și foarte necesare, dar adesea insuficiente pentru formarea unor maniere grațioase. Cu toate că aceste exerciții pot da mușchilor suplețe, deși membrele, prin mișcările elegante ale dansului, capătă ușurința de a se mișca grațios, faptul de a

nu cunoaşte semnificaţia graţiei înseşi şi factorii de care ea depinde determină adesea anumite afectări şi aplicări greşite.

Acţiunea este un fel de limbaj, care va ajunge poate cîndva să fie vorbit printr-un fel de reguli gramaticale, dar care în prezent se desprinde doar în mod mecanic şi prin imitaţie. Spre deosebire de celelalte copii şi imitaţii, oamenii din înalta societate îşi întrec deobicei originalele, profesorii lor de dans, în manierele degajate şi în graţia lipsită de afectare, deoarece un simţ al superiorităţii îi determină să acţioneze degajat, mai cu seamă cînd au şi un trup bine făcut. Dacă aşa stau lucrurile, ce poate favoriza mai mult libertatea şi curajul necesare, care fac ca graţia dobîndită să pară uşoară şi naturală, decît capacitatea de a demonstra *cînd* anume mişcările cele mai neînsemnate pe care le executăm sînt cu adevărat corecte şi corespunzătoare ? Pe cîtă vreme, în lipsa unei astfel de certitudini, dacă unul din gentilomii cei mai desăvîrşiţi de la curte ar trebui să apară ca actor pe o scenă publică, el n-ar şti cum să se mişte corect şi ar fi rigid, stînjenit şi stîngaci, chiar şi în reprezentarea propriului său caracter : faptul că nu e sigur de corectitudinea mişcărilor sale i-ar da ceva din reticenţa oamenilor de rînd, needucaţi, atunci cînd apar în faţa superiorilor lor.

După cum se ştie, corpurile în mişcare descriu întotdeauna în aer o anumită linie : rotirea în vîrtej a unui tăciune formează aparent un cerc, cascada formează un segment de curbă, săgeata şi glonţul, prin iuţeala mişcării lor, descriu aproape o linie dreaptă, iar mişcările plăcute ale unei corăbi pe valuri formează linii ondulate. Pentru a dobîndi aşadar o concepţie justă despre acţiune şi, în acelaşi timp, pentru a avea satisfacţia cuvenită a corectitudinii în ceea ce facem, să începem prin a ne imagina o linie, fie formată în aer de un punct oarecare de la extremitatea unui membru ori a unei alte părţi a corpului care se află în mişcare, fie descrisă de întreaga parte, de acel membru, sau de întregul corp. Este evident astfel că cele mai multe mişcări pot fi concepute dintr-o

dată, cerînd un minim efort de rememorare, căci cine a văzut un frumos cal arab de luptă, nedresat şi liber, alergînd în trap vioi, nu poate să nu-şi amintească cît de amplă este linia sinuoasă în care despică aerul ridicarea şi în acelaşi timp înaintarea sa ; continuarea aceleiaşi linii este diferenţiată în legănarea trupului dintr-o parte în alta, în vreme ce coama lui lungă şi coada flutură cu mişcări şerpuitoare.

După ce am conceput astfel toate mişcările ca pe nişte linii, nu *va fi* greu să înţelegem că graţia acţiunii depinde de aceleaşi principii care s-a arătat că determină graţia formelor.

Următorul lucru care se impune atenţiei noastre este influenţa *deprinderii* şi a obişnuinţei asupra acţiunii ; căci multe depind de acestea.

Mişcările caracteristice ale fiecărui om, cum ar fi mersul împiedicat, sînt particularizate în liniile descrise de fiecare parte a corpului, potrivit deprinderilor dobîndite. Esenţa şi rolul deprinderii pot fi pe deplin înţelese cu ajutorul exemplului familiar de mai jos, întrucît mişcările unei părţi pot servi la explicarea mişcărilor întregului corp.

Observaţi că orice deprindere pe care au căpătat-o degetele în folosirea condeiului este înfăţişată întocmai ochiului prin conformaţia literelor. Dacă toţi cei care scriu şi-ar mişca degetele exact în acelaşi fel, o scriere de mînă n-ar putea fi deosebită de alta ; cum însă degetele îşi însuşesc sau capătă în mod natural diferite deprinderi de mişcare, fiecare scriere este vizibil diferită. Mişcările trebuie să corespundă literelor, deşi ele sînt prea rapide şi prea mici pentru a putea fi trasate la fel de bine şi de către ochi ; aceasta arată însă ce diferenţe subtile sînt cauzate şi perpetuate de mişcările intrate în obişnuinţă.

Se poate observa că din toate mişcările folositoare deprinse, cele mai apte pentru a servi scopurilor necesare ale vieţii sînt constituite din linii simple, adică drepte şi circulare, proprii atît speciei umane cît şi celor mai multe animale, deşi nu într-o măsură atît de mare ; prin natura ei, maimuţa are îndeajuns posibilitatea de a fi gra-

ţioasă ; cum însă pentru aceasta se cere raţiune, ar fi imposibil s-o facem să se mişte cu eleganţă.

Deşi am afirmat că acţiunile obişnuite ale corpului sînt efectuate în linii simple, susţin aceasta numai prin comparaţie cu liniile mişcărilor studiate, care descriu serpentine ; deoarece toţi muşchii noştri sînt mereu gata de acţiune, cînd una din părţi este pusă în mişcare (de exemplu mîna sau braţul, prin impulsuri proprii, pentru ridicare sau coborîre), muşchii adiacenţi acţionează într-o anumită măsură în corelaţie cu ceilalţi ; de aceea mişcările noastre cele mai comune nu sînt decît rareori efectuate în linii rudimentare, cum sînt acelea ale păpuşilor articulate şi ale marionetelor. Unui om îi trebuie un antrenament serios pentru a putea face asemenea mişcări absolut drepte sau circulare, incompatibile cu forma umană şi, de aceea, ridicole.

Observaţi că mişcările graţioase în linii serpentine nu sînt folosite decît ocazional, mai mult în momentele de răgaz, nefiind aplicate la fiecare din acţiunile noastre. Toate activităţile vieţii pot fi îndeplinite fără ele, aceste mişcări fiind, la drept vorbind, doar componenta ornamentală a gesturilor ; nefiind aşadar deprinse în mod natural, în virtutea necesităţii, ele trebuie însuşite prin învăţare sau prin imitaţie şi transformate în obişnuinţă prin numeroase repetări. *Preceptul* este metoda pe care aş recomanda-o, considerînd că reprezintă calea cea mai expeditivă şi mai eficace. Înainte însă de a trece la metoda pe care o vom propune, ca cea mai rapidă şi mai sigură cale de a deprinde membrele cu uşurinţa mişcării ornamentale, aş remarca faptul că iuţeala dă mişcării spirit şi vioiciune, după cum încetineala îi dă gravitate şi solemnitate şi că împrejurarea din urmă permite ochiului să vadă linia graţiei în condiţii avantajoase, de pildă în plecăciunile actorilor pe scenă sau în orice act solemn de ceremonie ; de asemenea, aş observa că în dans desfăşurarea mişcării este redusă la anumite reguli, dar în comportamentul obişnuit este lăsată mai liberă, după bunul plac.

A sosit momentul de a oferi o metodă neobişnuită, dar poate eficace, pentru însuşirea deprinderii de a ne mişca după liniile graţiei şi ale frumosului.

1. — Dacă veţi desena cu creta, pe o suprafaţă plană, linia din fig. 119 pl. 2 st., pornind de la unul din capete, vă veţi mişca mîna şi braţul după o traiectorie frumoasă ; dar dacă veţi trasa acelaşi tip de linie pe o mulură în formă de S, cu o lăţime de unu sau două picioare, cum arată linia punctată din fig. 120 pl. 2 st., mîna se va mişca după o traiectorie şi mai frumoasă, caracterizată prin numele de graţie ; în funcţie de cantitatea dată acestor linii, graţiei i se va adăuga măreţie, iar mişcarea va fi mai mult sau mai puţin nobilă.

Înţelese astfel, mişcările elegante de acest gen pot fi executate oricînd şi oriunde ; prin repetări frecvente, ele vor deveni atît de familiare părţilor corpului astfel exersate încît, la momentul potrivit, le vor executa parcă de la sine.

Efectul plăcut al acestui mod de a mişca mîna apare în gestul elegant, politicos, de a oferi unei doamne o tabacheră sau un evantai : atît în mişcarea de prezentare a mîinii, cît şi în retragerea ei ; trebuie să avem însă grijă ca linia mişcării să fie doar uşor arcuită, ca nr. 3 din fig. 49 pl. 1, şi nu exagerat de sinuoasă şi răsucită, ca nr. 7 din aceeaşi figură : acest exces ar fi afectat şi ridicol.

Exersarea zilnică a acestor mişcări cu mîinile şi cu braţele, precum şi cu celelalte părţi ale corpului în măsură să le execute, va face ca în scurt timp întregul corp să devină graţios şi degajat, după plac.

2. — Cu privire la mişcările *capului*. Teama celor mai mulţi copii în faţa străinilor, pînă cînd ajung la o anumită vîrstă, îi face să coboare bărbia în piept şi să privească pe sub sprîncene, ca şi cum şi-ar da seama de slăbiciunea lor sau de faptul că ar fi vinovaţi de ceva. Pentru a preveni această timiditate, părinţii şi profesorii îi sîcîie mereu să-şi ţină capul sus ; dacă-i determină s-o facă, aceasta se petrece cu dificultate şi, desigur,

într-un mod atît de silit încît copiii suferă şi, de aceea, este firesc să profite de toate ocaziile pentru a scăpa de necaz, ţinîndu-şi capul în piept, poziţia care le-ar fi la fel de incomodă dacă n-ar însemna o eliberare de constrîngere. O altă consecinţă neplăcută a ţinerii capului plecat este că îi poate face să-şi încovoaie prea mult spatele ; se recurge, în acest caz, la gulere din oţel sau la alte aparate metalice, încătuşări care contrariază natura şi pot face corpul să crească strîmb. Acest chin zilnic, atît pentru copii cît şi pentru părinţi, poate fi evitat, iar deprinderile urîte se pot preveni (la vîrsta potrivită) numai prin legarea unei panglici de o şuviţă de păr sau de beretă, astfel încît să rămînă fixată în acel loc, iar cu celălalt capăt de partea din spate a hainei (fig. 121 pl. 2 sus), de o asemenea lungime încît s-i împiedice să-şi lase bărbia în piept ; această panglică va lăsa capului libertatea de a se mişca oricînd, în orice direcţie, cu excepţia mişcării stîngace la care copiii sînt atît de predispuşi.

Înainte de vîrsta raţiunii, va fi greu să se impună copiilor, orice mijloace s-ar folosi, mai multă graţie decît are în mod natural orice copil bine dezvoltat şi lăsat să se manifeste în voie.

Graţia părţilor superioare ale corpului este cea mai atrăgătoare, iar oamenii cu bun simţ şi bine făcuţi o au în mod natural şi în mare măsură, orice atitudine ar adopta ; dacă nu sînt simple şi uşor de reţinut şi de aplicat, regulile sînt, din această cauză, puţin folositoare, ba chiar fac mai mult rău decît bine.

A ţine capul drept nu este corect decît în unele cazuri, o înclinare potrivită putînd fi la fel de graţioasă, dar adevărata eleganţă se vede mai ales în mişcarea capului dintr-o poziţie în alta.

Aceasta se poate obţine printr-o sensibilitate lăuntrică, chiar dacă nu priviţi în oglindă pentru a vedea ce faceţi, cînd încercaţi să descrieţi cu capul şi cu ajutorul unui balans al corpului, pentru a face mişcarea mai simplă, exact acea linie serpentină pe care mîinile au fost învăţate s-o facă cu ajutorul mulurii cu profil dublu arcuit ;

aş îndrăzni să spun că doar cîteva repetări atente, la prima încercare, vor face ca această mişcare să fie la fel de uşor de executat pentru cap ca şi pentru mîini şi braţe.

Cel mai graţios salut se obţine prin mişcarea mîinilor după această traiectorie, coborînd-o şi ridicînd-o iarăşi. Unii imitatori stîngaci ai acestei maniere elegante de a saluta, nedîndu-şi seama de ceea ce fac, par că salută cu gîtul crispat. Salutul adînc şi solemn în faţa majestăţii regale n-ar trebui să comporte decît o foarte mică inflexiune, pentru a da un mai mare efect de gravitate şi supunere. Înclinarea caraghioasă a capului într-o linie dreaptă bruscă este exact opusul celor arătate aici.

În cea mai elegantă şi respectuoasă reverenţă, această înclinare graţioasă a capului este uşoară, puţin pronunţată, cînd cel care salută se apleacă, se ridică şi se retrage. Dacă s-ar considera că o reverenţă frumoasă constă numai într-o ţinută dreaptă a corpului, în timpul plecăciunii şi al ridicării, trebuie să recunoaştem că o păpuşă mecanică sau urşii dansatori purtaţi pe străzi pentru un spectacol fac reverenţe la fel de bine ca oricare om.

N.B. E necesar ca în salut şi în reverenţă să se evite repetarea întocmai a mişcărilor, în toate împrejurările, căci oricît de graţioase ar putea fi în anumite situaţii, alteori ele pot să apară convenţionale şi nepotrivite. Se pare că Shakespeare a avut în vedere cele spuse mai sus despre maniera ornamentală de a saluta, în descrierea pe care Enobarbus o face unei slujnice a Cleopatrei :

„Şi ea ştia să-şi împodobească plecăciunile..."

(actul 2)

3. — Despre *Dans*. Menuetul este recunoscut de către înşişi profesorii de dans ca perfecţiunea întregii arte a dansului. L-am auzit odată pe un eminent maestru de dans spunînd că menuetul a fost preocuparea întregii sale vieţi şi că i-a cer-

cetat neobosit frumuseţile, dar la sfîrşit nu putea decît să afirme, împreună cu Socrate, că *nu ştie nimic* ; a adăugat că eu eram fericit în profesia mea de pictor, prin faptul că s-ar putea stabili anumite limite pentru studierea ei. Fără îndoială că menuetul, conţinînd o varietate compusă de mişcări în linii serpentine, atîtea cît să poată fi bine reunite în cantităţi distincte, este o compoziţie frumoasă de mişcări.

Mişcarea normală de unduire a corpului, în mersul obişnuit (cum se poate vedea clar în linia sinuoasă formată pe un zid de umbra capului unui om care merge luminat lateral de soarele după-amiezii) este amplificată în dans, căpătînd o sinuozitate mai pronunţată prin intermediul pasului de menuet, conceput astfel încît să înalţe corpul, uşor şi treptat, ceva mai sus decît în mod obişnuit şi să-l coboare iarăşi, în acelaşi fel, în continuarea dansului. Figura descrisă pe parchet de traseul menuetului este, de asemenea, compusă din linii serpentine (fig. 122 pl. 2 sus), cu mici deosebiri în funcţie de stilul dansului ; cînd părţile corpului, datorită acestui pas, se înalţă şi cad cît se poate de lin în timpul dansului, fără porniri sau opriri brusce, ele se apropie cel mai mult de ideea shakespeariană despre frumuseţea dansului, exprimată în versurile următoare :

— „Ceea ce faci tu
Întrece tot ce s-a făcut înainte,
— Cînd dansezi, doresc să fii
Un val al mării şi niciodată
Să nu poţi face altceva decît să dansezi,
Mişcă-te încă, mereu aşa,
Şi să nu faci nimic altceva".

(Poveste de Iarnă)

Celelalte frumuseţi ale acestui dans sînt întoarcerea capului şi răsucirea corpului la întîlnirea partenerilor, precum şi gestul galant de salut al mîinilor, aşa cum a fost descris mai sus ; toate acestea desfăşoară cea mai mare varietate imaginabilă de mişcări în linii serpentine, ţinînd pasul cu ritmul muzicii.

Există alte dansuri care plac numai pentru că sînt compuse dintr-o varietate de mişcări şi executate într-un tempo potrivit, dar ele se află cu atît mai jos în aprecierea experţilor cu cît conţin mai puţine linii serpentine sau sinuoase. Aşa cum s-a arătat, dacă forma corpului este lipsită de liniile ei serpentine, ea devine ridicolă ca figură umană, după cum dacă se exclud dintr-un dans toate mişcările care descriu asemenea linii, el devine vulgar, grotesc şi comic ; fiind însă, cum spuneam, compus din varietate, armonizat cu un caracter şi executat cu agilitate, dansul este, cu toate acestea, foarte plăcut şi distractiv. Aşa sînt dansurile rustice italiene şi altele. Asemenea contorsiuni grosolane ale corpului, acceptabile la un bărbat, ar fi însă respingătoare la o femeie, după cum graţia extremă, atît de seducătoare la sexul frumos, este dezgustătoare la celălalt ; chiar şi graţia de menuet cu greu ar putea fi acceptată la un bărbat, în afara cazului în care intenţia principală este de a adresa omagii stăruitoare unei doamne.

Dansurile din teatrul italian sînt mult mai armonioase decît ale francezilor, deşi se pare că dansul este vocaţia acestei naţiuni ; personajele bine definite, pe care le voi descrie mai jos, au apărut mai întîi în Italia, iar dacă vom considera mişcările lor caracteristice din punctul de vedere al liniilor pe care le descriu, vom vedea în ce constă umorul lor.

Atitudinile arlechinului sînt ingenios compuse din anumite mişcări mărunte şi repezi ale capului, mîinilor şi picioarelor, uneori azvîrlite parcă în afara corpului în linii drepte sau învîrtite cu iuţeală în mici cercuri.

Scaramouche este conceput ca un personaj plin de gravitate, cu mişcări obositoare, exagerate, de o lungime nefirească a liniilor. Aceste două personaje par să fi fost născocite pentru a exprima o totală opoziţie a mişcărilor.

Mişcările şi atitudinile lui Pierrot se înscriu mai ales în linii perpendiculare şi paralele, caracte-

ristice, de asemenea, înfăţişării şi îmbrăcăminţii lui.

Punchinello este caraghios prin faptul că reprezintă opusul oricărei eleganţe, atît în mişcări cît şi în înfăţişare, frumuseţea varietăţii fiind cu desăvîrşire şi în mod comic exclusă din acest personaj, în toate privinţele ; el îşi ridică şi îşi lasă în jos mîinile şi picioarele aproape simultan, în direcţii paralele, ca şi cum articulaţiile lui, care par mai puţin numeroase decît în mod normal, n-ar fi mai bune decît balamalele unei uşi.

Dansurile care reprezintă personaje provinciale, ca cele de mai sus, sau oameni de rînd, cum ar fi grădinari sau marinari care petrec, sînt de obicei şi cele mai distractive pe scenă. În ultima vreme, italienii au adăugat mult haz şi umor unor dansuri franţuzeşti, mai ales aşa-numitului dans al saboţilor, în care se trece mereu de la o atitudine în linii simple la alta ; atît bărbatul cît şi femeia se opresc adesea, într-un mod comic, în aceleaşi poziţii, şi pornesc de multe ori în acelaşi timp, descriind forme angulare (una dintre acestea reprezintă, uşor de observat, doi W alăturaţi, ca în figura de deasupra lui 122 pl. 2). Astfel de dansuri, care reuşesc ceva mai bine, în special în mişcările femeii, să exprime o zburdălnicie elegantă (care reprezintă adevăratul spirit al dansului), au devenit în ultimii ani deosebit de atrăgătoare şi se pare că sînt în prezent superioare marilor balete pompoase şi lipsite de sens ; căci un dans serios reprezintă o contradicţie de termeni.

4. — Despre *Contradans*. Liniile descrise împreună de mai multe perechi într-un contradans sau dans cu figuri au un efect încîntător asupra ochiului, mai ales cînd întreaga figură se poate vedea dintr-o dată, cum se întîmplă cînd privim sala din galerie ; frumuseţea acestui gen de dans mistic, cum îl numesc poeţii, depinde de varietatea compusă a liniilor după care se desfăşoară mişcarea, mai cu seamă serpentine, guvernate de complexitate şi de celelalte principii cunoscute. Dansurile barbarilor sînt jucate întotdeauna fără aceste mişcări, fiind compuse doar din salturi, ţopăieli şi rotiri sălbatice sau din deplasări repezite înainte şi înapoi, cu mişcări convulsive din umeri şi gesturi contorsionate.

Una dintre cele mai atrăgătoare mişcări în contradans, care răspunde tuturor principiilor varietăţii, este aşa-numita „hay" ; figura ei generală este un cifru format din S-uri, un număr de linii serpentine înlănţuite sau împletite una cu alta, care, presupunînd că ar fi trasate pe duşumea, vor arăta ca în fig. 123 pl. 2 sus. Descriind, în „Paradisul pierdut", îngerii care dănţuiesc în jurul muntelui sfînt, Milton întruchipează întreaga idee în cuvinte :

„Dans vrăjit !
...Mai complicate sînt labirinturile,
Mai excentrice şi încîlcite, şi totuşi regulate,
Atunci cînd par mai neregulate".

În final, voi îndrăzni să spun cîteva cuvinte despre acţiunea scenică. Pornind de la cele afirmate despre mişcarea obişnuită în linii sinuoase, se poate constata că dacă acţiunea scenică şi îndeosebi graţiosul ar trebui să fie studiate cu ajutorul liniilor, aceasta s-ar putea face mai repede şi cu mai mare precizie cu ajutorul principiilor menţionate decît prin metodele folosite pînă acum. Se ştie că un comportament normal, care în afara scenei poate trece drept elegant şi potrivit, n-ar mai fi considerat suficient pe scenă, după cum dialogul unei conversaţii politicoase obişnuite n-ar fi destul de corect şi de spiritual pentru limbajul unei piese de teatru. Nu e suficient aşadar să ne bizuim numai pe întîmplare. Acţiunile fiecărei scene trebuie să fie, pe cît posibil, compoziţii complete de mişcări bine diferenţiate, considerate ca atare abstract, dincolo de ceea ce poate avea legătură numai cu înţelesul cuvintelor. Acţiunea, considerată ca un auxiliar al sensului conceput de ajutor, prin accentuarea sentimentelor şi intensificarea pasiunilor, trebuie lăsată în întregime la aprecierea actorului ; noi pretindem să arătăm doar cum anume se poate da membrelor uşurinţa de a se mişca la fel de bine în toate direcţiile.

Ceea ce aş vrea să se înţeleagă prin acţiune, în mod abstract şi în afara rolului de a întări sensul cuvintelor, se poate concepe mai bine presupunînd că la unul din teatrele noastre s-ar afla un străin, cunoscător temeinic al tuturor efectelor acţiunii dramatice, dar cu totul ignorant în ce priveşte limbajul piesei ; este evident că aceste limite ar face ca sentimentele lui să se nască, în primul rînd, din ceea ce ar putea distinge prin liniile mişcărilor proprii fiecărui personaj ; el ar vedea imediat dacă mişcarea scenică a unui bătrîn este corectă sau nu şi ar putea aprecia personajele triviale şi excentrice după liniile lipsite de eleganţă, care, aşa cum am mai arătat, apariţia unor personaje ca Punch, Arlechinul, Pierrot sau Clownul ; de asemenea, şi-ar formula aprecierea asupra jocului graţios al unui nobil sau al unui erou după eleganţa mişcărilor, potrivit acelor linii ale graţiei şi ale frumosului care au fost descrise suficient aici (vezi capitolele V, VI, VII şi VIII despre compoziţia formelor). De notat că, întrucît frumuseţea depinde în întregime de *variaţia continuă,* acelaşi lucru trebuie remarcat şi cu privire la un joc scenic elegant şi de bun gust ; după cum spaţiul gol are un rol considerabil în frumuseţea formei, tot astfel încetarea mişcării în jocul actorilor este absolut necesară şi, după părerea mea, este foarte căutată pe multe scene, pentru a elibera ochiul de ceea ce Shakespeare numeşte *despicarea neîncetată a aerului.*

O actriţă are suficientă graţie cu mişcări puţine şi care descriu linii mai puţin largi decît la un actor ; căci aşa cum liniile din care e constituită Venus sînt mai simple şi mai lin curgătoare decît liniile lui Apollo, un raport asemănător trebuie să existe şi în ce priveşte mişcările.

N-ar fi nepotrivit aici să luăm cunoştinţă de o greşeală care pîndeşte mişcările copiate pe scenă ; ele sînt adesea limitate la anumite categorii şi la anumite numere care, fiind repetate şi devenind banale pentru public, ajung în cele din urmă să fie expuse parodiei şi ridicolului, ceea ce cu greu s-ar putea întîmpla dacă autorul ar stăpîni acele

principii care includ şi o cunoaştere a efectelor tuturor mişcărilor de care e capabil corpul omenesc.

Comedianul, care se ocupă de imitarea acţiunilor proprii anumitor caractere din viaţă, poate şi el să tragă foloase din cunoaşterea liniilor ; căci orice ar copia din viaţă poate fi accentuat, modificat şi ajustat potrivit acestor principii, aşa cum îl va îndemna propria judecată şi cum îi va cere rolul pe care i l-a încredinţat autorul.

Finis

Fragmente
din redactările pregătitoare
ale Analizei frumosului, neincluse de autor
în versiunea definitivă

Manuscrisul A

(de comparat cu pp. 22—26 și 98)

Se va pune firește întrebarea de ce marii maeștri italieni, recunoscuți pentru desăvîrșirea lor în ce privește grația, n-au abordat acest subiect de o importanță atît de vădită, astfel încît să-l facă înțeles pentru toată lumea (este, desigur, ciudat că Leonardo da Vinci, care nu numai că era egalul lui Rafael Urbinul ca pictor, dar deținea o știință mai universală decît oricare pictor din cîți au fost cunoscuți vreodată, n-a acordat atenție acestui subiect, cînd scria despre principiile picturii). Probabil că ei au atins acea desăvîrșire în operele lor prin simpla imitare, cu mare exactitate, a (frumuseților) naturii, precum și reproducînd adesea și reținînd idei clare din operele anticilor (care serveau îndeajuns scopurilor lor), fără a-și mai da osteneala de a cerceta cauzele fizice ale efectelor și, de aceea, incapabili să dea vreo explicație verbală coerentă, mai bine decît un tîmplar de mobilă fină care se folosește zilnic de linia sinuoasă pentru a da atîta eleganță picioarelor de scaune și de mese (care învățîndu-și ucenicii cum să le facă nu putea să nu recurgă la acele cuvinte folosite întotdeauna de pictori cînd își instruiau elevii) și cu o cunoaștere atît de adîncă a naturii liniei. Și cu toate că aceștia din urmă au fost atît de mirați cînd au aflat pentru prima oară că în ea există ceva deosebit, ei vor continua să jure că o cunosc la fel de bine cum îl cunoștea Falstaff pe prințul

de Wales, după ce s-a prefăcut că aleargă pînă pe vîrful dealului.

Rubens, a cărui manieră de a desena era cu totul originală, are în mod evident o linie largă, cursivă, ca un principiu care-i străbate toate operele și le dă o esență nobilă, dar el nu părea familiarizat cu linia *precisă*, sursă a acelei grații rafinate pe care o descoperim la cei mai buni maeștri italieni, ci mai degrabă își încărca contururile, de cele mai multe ori, cu sinuozități excesive în formă de S, deși cîteva din tablourile lui sînt delicat desenate.

Van Dyck, elevul său, temîndu-se poate să nu cadă în ceea ce i se părea prea abundent în maniera maestrului, a imitat natura așa cum se întîmpla să i se înfățișeze ; avînd un ochi exact, a creat imitații extrem de fidele, cu mare rafinament și simplitate, dar cînd natura nu mai era în plinătatea puterilor ei, el devenea banal, neavînd principii care i-ar fi putut înălța ideile ; oricum, grația apare adesea în operele lui cele mai bune. Rafael Urbinul, pornind de la o manieră rectilinie și rigidă, și-a schimbat dintr-o dată gustul liniilor la vederea operelor lui Michelangelo și ale anticilor și astfel a ajuns să fie atît de pasionat de linia serpentină, încît a dus-o la un exces condamnabil, mai ales în draperiile sale. (vezi prima pictură pe care a lucrat-o după ce-a sosit la Roma și o alta aflată la G.C.).

Nicăieri nu am întîlnit acest principiu mai evident decît în operele delicate și rafinate ale lui Correggio, deși proporțiile generale ale figurilor lui ar putea fi corectate chiar de un pictor oarecare de firme. În timp ce operele lui Albrecht Dürer, care lucra pe baza regulilor de care vrea să ne convingă în tratatul său despre proporții, erau calculate geometric, pentru a corecta natura cea mai frumoasă ; niciodată atît de mult încît să ajungă la grație, pe care ar fi trebuit s-o atingă dacă n-ar fi fost încătușat de propriile lui reguli aproape imposibil de aplicat (maniera lui matematică, plictisitoare, de a stabili proporțiile corpului omenesc, de aceeași natură cu schema triun-

ghiului Isopleuros din tratatul lui Lomazzo, mi-a amintit de croitorul lui Swift din Laputa, care i-a luat măsura pentru un costum, folosind cvadrantul, rigla și compasul, și în cele din urmă i-a adus hainele prost făcute).

Deduc de aici că această cale a matematicii este cu totul în afara cercetărilor noastre.

(adnotație la citatul din Lomazzo)

Intenția principală a acestui fragment este de a arăta ce forme sau, mai degrabă, ce aparențe ale acelor forme plac cel mai mult ochiului, așa cum o carte de bucate indică ce este mai savuros pentru palat.

(raportarea frumosului la principiile moralei a fost o temă preferată a filosofilor englezi, îndeosebi Shaftesbury și Hutcheson ; în prefața Analizei, *Hogarth îi ironizează pe autorii de teorii estetice care au preferat „cărarea mai largă și mai bătătorită a frumosului moral" ; cu toate acestea, manuscrisele lui mai vechi conțin o expunere a echivalențelor între anumite principii ale frumosului și calitățile morale, dovadă că optica lui s-a schimbat pe parcurs)*

Întrucît hotărîrile noastre sînt pronunțate potrivit poruncilor minții și ale inimii, vom încerca să arătăm din ce și cum anume sînt alcătuite lucrurile care trezesc o senzație sau alta, precum și ce fel de senzații sau sentimente ne determină sau ne impun să hotărîm într-un sens sau în altul cu privire la aparențe. Deoarece nu am altă cale decît să descriu prin propriile mele sentimente ce am simțit examinînd atent și cercetînd aspectul obiectelor luate (?) cu cea mai mare corectitudine de care sînt în stare, probabil că mulți nu vor fi de acord cu mine. Să presupunem însă calitățile inerente ale obiectelor și ale emoțiilor pe care le trezesc în noi, dispuse în ordinea de mai jos, urmînd

ca toate să fie discutate mai pe larg în capitolele cărții.

Conveniență	uniformitate și regularitate	Conveniența provoacă o plăcere egală sau asemănătoare cu aceea a adevărului. Uniformitatea și regularitatea sînt plăceri de tipul satisfacției.
Varietate	Simplitate și claritate Complexitate Cantitate	Varietatea provoacă o senzație intensă de vioiciune și joc. Complexitatea — asemeni bucuriei convingerii. Cantitatea suscită plăcerea admirației în fața unui lucru minunat ; asociate în alcătuirea umană, în gradele lor precise, ele au puterea de a determina respectul, iubirea, cinstirea. Simplitatea și claritatea sînt ca plăcerea reușitei ușoare.

(primele idei pentru capitolul Despre COMPLEXITATE)

Curiozitatea este înrădăcinată în spiritele noastre (sîntem iscoditori din fire) și (avem) o înclinație către căutarea, urmărirea și depășirea dificultăților, prin care sînt și au fost obținute cele mai multe lucruri utile, necesare, iar dificultatea de a ajunge la ele mărește adesea plăcerea căutării și o face să devină o distracție. Așa sînt vînătoarea, pescuitul, prinderea păsărilor etc. ; chiar și animalele găsesc o desfătare în urmărire și uneori își lasă prada să scape, pentru plăcerea de a o vîna din nou.

Este un efort plăcut pentru spirit să dezlege alegorii misterioase și enigme.

Cu cîtă plăcere urmărește spiritul firul bine legat al unei piese sau al unui roman, tot mai mare pe măsură ce intriga se înnoadă, și sfîrșește cînd ea s-a dezvăluit. Ochiul are o asemenea satisfacție privind drumurile cotite și rîurile cu meandre.

Astfel, plăcerea pe care o capătă ochiul de la obiectele compuse din linii serpentine poate fi, într-o anumită măsură, explicată.

(primele notații pentru o teorie a comicului; ideea se va regăsi în capitolul Despre CANTITATE)

Cînd se întîlnesc excese improprii sau incompatibile, ele ne trezesc în general rîsul, mai ales cînd formele acelor excese sînt neelegante, adică alcătuite din linii lipsite de varietate.

(primele exemplificări la această idee)

Alăturarea mai sus menționată a ideilor opuse este ceea ce ne face să rîdem de măgar și de bufniță; asociem la figurile lor ideea unei fețe omenești. Tăiați smocul de păr (neelegant) de pe fruntea măgarului și peruca bufniței și veți înlătura efectul; din această cauză maimuța este comică, iar dacă o îmbrăcați ca un om este și mai comică. Am văzut un cîine olandez mergînd pe labele dinapoi și purtînd o perucă, ceea ce-i făcea întotdeauna pe oamenii cei mai serioși să rîdă.

(prima redactare a descrierii turlelor, care va fi păstrată în Analiză, *p. 54)*

Clopotnițele și fleșele turlelor sînt ridicate mai înalte decît în mod obișnuit, pentru a fi văzute deasupra celorlalte clădiri, numai ca un ornament; numeroase sînt cele care dau City-ului un aspect de bogăție; scopul acestei părți a unei clădiri fiind pe de-a-ntregul spectaculosul, formele ei trebuie să fie frumoase. Forma generală optimă pentru ele este piramida sau conul, iar această formă a fost aleasă cu precădere în toate țările, chiar și pentru fleșele gotice, unele dintre ele fiind frumos și cu măiestrie variate, ca de pildă vestitul turn de la Strassbourg și mai multe altele.

Dar din toată Europa, turla variată cu cea mai mare grație este, poate, aceea de la St. Mary le Bow din Cheapside, ridicată de Sir Christopher Wren, prințul arhitecților. St. Bride din Fleet

Street prezintă o diminuare ușoară, treptată, iar variațiile ei sînt elegante cînd le privești de aproape, dar fiind prea asemănătoare unele cu altele, nu atît de pronunțate și de distincte ca cele de la Bow, își pierd varietatea cînd sînt privite de la distanță și par a nu fi decît repetări ale unuia și aceluiași lucru.

(schițarea unui capitol despre îmbrăcăminte, care nu va mai fi inclus ca atare în versiunea definitivă, deși Analiza *conține numeroase referiri la acest subiect)*

Îmbrăcămintea este un subiect atît de bogat încît ar oferi material suficient pentru un volum cuprinzător (dar aici trebuie tratat doar sumar, căci altfel ne-am depărta prea mult de la planul nostru); există o carte pe această temă, publicată acum vreo sută de ani, numită *Schimbarea artificială*, care punea în lumina cea mai ridicolă, aproape șocantă, puterea uimitoare și absurditatea datinilor și ale modei vestimentare, arătînd nu numai cele mai extravagante, barbare și stranii moduri de înveșmîntare a corpului în diferite epoci și în diferite țări, dar și metodele lor dezgustătoare și adesea crude de modelare și siluire a formei umane, dincolo de firescul conformației și al culorii sale; multe din exemplele date se mențin pînă în zilele noastre, cum ar fi, în China, bandajarea picioarelor femeilor pentru a le împiedica creșterea, această disproporție șocantă a trupului feminin transformîndu-se pentru ei, prin puterea datinei, în frumusețe. Fantezia, plăcerea schimbării, interesele personale și cele publice au guvernat întotdeauna modele vestimentare și o vor face mereu; astfel, ele nu vor fi constrînse în nici o privință decît de absurditatea, aș spune aproape fărădelegea de a schimba forma sau culoarea naturii.

Dar să nu se supere doamnele, care știu adesea cu precizie cum să armonizeze culorile și cum să potrivească formele, dacă regulile naturii s-ar în-

tîmpla să fie însușite, aceasta desigur că nu le-ar face înfățișarea mai puțin plăcută.

În ce privește hainele bărbaților, lăsați-i pe croitori să le facă așa cum vor și astfel nu vor fi nepotrivite.

Este adevărat că fiecare țară ar trebui să aibă moda ei distinctă. În fiecare piesă vestimentară conveniența, adecvarea și corectitudinea ar trebui să fie respectate în primul rînd, dar convenabilul trebuie să fie și plăcut; de aceea, să vedem care este contribuția celorlalte cinci principii. În multe piese de îmbrăcăminte există o cerință absolută de uniformitate, altminteri n-ar putea fi comode, plăcute și confortabile. Totuși (cînd ea poate fi în mod convenabil) evitată, veșmintele apar mai elegante. Penele, bijuteriile și florile se poartă, de regulă, numai într-o parte a capului, motiv pentru care pictorii numesc pitorești asemenea dispuneri și au inventat un veșmînt care se află în întregime la dispoziția lor, numit draperie (pentru a-i aplica toate principiile frumosului, dar asemenea veșminte nu pot fi niciodată purtate — ar fi prea incomode și de loc plăcute, dacă faldurile ar fi deplasate sau privite din alt unghi decît în tablourile lor); întrucît hainele epocii de care se leagă scena pictată nu sînt cunoscute, draperia folosește ca un bun succedaneu și este scutită de orice critică pe motivul neadecvării. De asemenea, ea dă o splendidă libertate luminii, umbrei și culorii, făcînd astfel ca pictura istorică, în ceea ce se numește stilul nobil, să nu fie mai greu de executat decît scenele timpului nostru, în care fiecare parte a îmbrăcămintii este recunoscută ca o parte a personajului, tot așa cum este mai greu de scris o comedie decît o tragedie — ne referim la adevărata comedie în pictură, nu la comicăriile olandeze.'

Cunoaștem însuși spiritul oamenilor după îmbrăcămintea lor; un personaj greșit îmbrăcat va distruge o piesă altminteri foarte bine jucată.

Simplitatea în îmbrăcăminte este o frumusețe la care ne-am aștepta mai puțin, dar ea reprezintă principiul cel mai atrăgător; mai întîi, ea este inversul împopoțonării; înseamnă că părțile generale ale costumului trebuie să fie puține la număr, adică să nu fie împărțite în multe petice mici și bucățele, asemeni hainelor de modă veche și fustelor cu volane; acestea (derutează ochiul) dau impresia de zdrențe.

Veșmintele (simple) ale unei fete de la țară sînt deseori mai atrăgătoare decît cele bogate de la curte. Frumusețea trupului este adesea ascunsă și pusă în umbră prin stridență și prin îngrămădirea de prea multe lucruri bogate (mai mult chiar, efectul de strălucire urmărit este de multe ori anulat prin depășirea măsurii). Vezi simplitatea în compoziție.

Complexitatea este aceea care ajută la corectarea simplității exagerate pînă la platitudine. Anumite părți ale costumului ar trebui să fie libere și lăsate să joace în falduri, dintre care unele vor undui întotdeauna odată cu mișcarea trupului; uneori este potrivit chiar să se născocească lucruri care au mereu forme sinuoase, cum este coafura sfinxului (ilustrație).

Cantitatea, așa cum s-a observat în capitolul respectiv, adaugă (grației) prestanță. Doamnele sînt atît de convinse de aceasta încît se supun (din cauza atîtor completări aduse înfățișării lor) unei oboseli la fel de mari (în ce privește greutatea suportată), în crinolinele lor largi, ca și cum ar purta pe șolduri un coș, iar atîta timp cît se înscriu în forma piramidei (ilustrație), cantitatea le dă un aer de importanță, dar excesul — vezi același capitol — le face ridicole (ilustrație).

(Grenadierul călare cu sabia scoasă și cu toate piesele echipamentului său este un frumos exemplu pentru efectul nobil al cantității prin adăugarea de felurite forme bine compuse, delimitate toate de linii piramidale — cît de neînsemnat ar apărea un mic jocheu echipat pentru cursă, călărind alături de el!)

Nici unul dintre aspectele înfrumusețării corpului nu trebuie considerat cu mai mare atenție ca

aranjarea părului, care este în măsură să capete sensuri variate, asemeni tuturor celorlalte însuşiri frumoase.

(tema analogiei dintre pictură şi muzică devenise la modă în Anglia, mai ales după traducerea cărţii lui De Piles, Principiile frumosului, *în care se arăta că obiectele vizibile sînt percepute prin facultatea văzului, aşa cum sunetele muzicale sînt percepute prin aceea a auzului ; Hogarth a abordat această temă, în prima versiune a capitolului despre culori)*

Între cunoaşterea culorilor şi ştiinţa muzicii este o analogie atît de strînsă încît unii au fost înclinaţi să considere că principiile aplicate în compoziţiile muzicale vor servi şi la compunerea culorilor.

Atît de convins era de aceasta Pare Castle, director de la Sorbona, şi mare inventator din Paris, încît a inventat, cu mare osteneală şi pierdere de timp, un clavecin care executa compoziţii armonioase de culori şi despre care a scris un tratat destul de amplu. Notele lui erau culorile prismei, pe care clapele instrumentului le făceau să apară după plac.

Cu siguranţă însă că n-ar fi ajuns să facă această experienţă extraordinară dacă n-ar fi considerat că într-adevăr culorile şi sunetele sînt de aceeaşi natură şi că dispunerile lor asemănătoare răspund aceloraşi scopuri, adică un cîntec compus din note ar fi literalmente un cîntec în culori.

N-ar fi de mirare să aflăm despre vreun instrument inventat de acest înzestrat popor, conceput pentru a servi la bucătărie, şi care s-ar răspîndi curînd în Anglia, unde ar fi primit, desigur, foarte favorabil. N-ar fi plăcut să-l vedem pe Monsieur le Cuisinier compunînd într-o bună dimineaţă la clavecinul său un mare ospăţ pentru desfătarea miniştrilor străini ?

O asemenea perfecţionare a instrumentului său n-ar putea să nu fie pe placul unui compozitor

de vază, care n-ar scăpa ocazia de a cuceri inimile întregii curţi şi ale oraşului compunînd un banchet pentru o instalare în funcţie sau pentru ziua lorzilor primari.

(demonstrarea principiilor culorii prin aplicare la tenul uman include, în prima versiune, exemplificări la care autorul avea să renunţe în final)

Această reţea pare să fie de o calitate gingaşă şi supusă vătămărilor datorate căldurii şi frigului; mîinile şi braţele servitoarelor, introduse brusc din apă caldă în apă rece, devin la fel de roşii ca şi carnea de vită, acoperite numai de cuticulă, îngroşată de muncă, ajungînd astfel cu totul bătătorită în unele părţi ; cum se pierde frumuseţea cînd tenul cel mai fin capătă, prin exces de căldură, o culoare roşie uniformă, sau cînd frigul înroşeşte nasul şi distruge diferenţierile distincte şi complexe ale albului, roşului şi albastrului pe care natura le formează prin această reţea ; ele devin confuze şi se anulează una pe alta.

Priviţi aceeaşi frumuseţe în grădină, într-o dimineaţă de iarnă şi într-o seară de vară.

Oricine ştie că sub cele două straturi de piele, numite cutis şi cuticula, marile vase de sînge apar albastre, carnea roşie, iar grăsimea alb-gălbuie ; fiind culori nedegradate şi alăturate brusc, ele displac ochiului ; cutis, cea care dă frumuseţea pielii, transformă aceste aparenţe într-o ordine compusă, înfăţişîndu-le în degradare uşoară ; chiar dacă alcătuirea ei comportă complexitate în nuanţa generală a corpului şi a membrelor, simplitate sau opoziţii nete de culori vii în părţile care ne solicită îndeosebi atenţia, cum sînt ochii şi gura, uniformitate la obraji, sfîrcurile sînilor etc. şi o cantitate de alb pentru nuanţa generală, cînd le privim de la distanţă toate acestea constituie marele principiu al varietăţii.

(dezvoltare ulterioară a expunerii despre culoarea pielii)

Tenurile frumoase sau, cum spun pictorii, coloritul frumos nu apar mereu la fel pe aceleași fețe ; tenul unei femei frumoase în grădină, într-o dimineața de iarnă sau într-o seară de vară, diferă la fel de mult ca și copacii pe lîngă care ne plimbăm în acele momente.

Căldura violentă are un efect mai defavorabil decît frigul, căci culorile ochilor, buzelor și sprîncenelor diferențiază tenul cel mai palid sau lipsit de viață, în afară de cazul în care devine foarte vînăt sau purpuriu ; cînd însă pe întreaga față se răspîndește o culoare egală, ca un roșu aprins, aproape că se creează o asemănare cu ochii, astfel încît, de la mică distanță, trăsăturile apar confuze și se pierd într-un roșu uniform, asemeni lui Bardolf din piesa de teatru.

Febra are același efect.

Căldura care iradiază ușor dezvăluie cele mai încîntătoare culori ; nuanțele sînt atunci clare, senine și strălucitoare.

Am vrea să descriem diferitele feluri și diferitele dispuneri ale acestor culori, dar a o face cu precizia necesară depășește posibilitățile penelului și, cu atît mai mult, ale condeiului. Vom încerca să arătăm mai întîi ce anume nu face parte din ele și apoi din ce sînt ele constituite. Înainte de a începe cu primul punct, să ne amintim de cele spuse în capitolul precedent, și anume că umbrele degradate au același efect ca și linia frumosului și că așa cum dispunerile complicate ale liniilor creează frumusețea formei umane, tot astfel dispunerile complicate ale umbrelor degradate ale culorilor creează frumusețea tenului, modalitatea acestor dispuneri trebuind să fie descrisă împreună cu acestea din urmă.

Dacă această dispunere complicată a nuanțelor lipsește din culoarea generală a unei carnații frumoase, întregul apare de un alb palid sau de culoarea cărnii ținute în apă ; culoarea uniformă și nefirească a unei mîini sau a unui braț din ceară ar fi înspăimîntătoare la un om viu.

Mai mult decît atît, cel mai rafinat roșu, luminos și mătăsos, cît mai apropiat cu putință de

culoarea carnației, ar fi și mai neplăcut prin monotonia lui, iar un maur negru, colorat uniform ca o stofă sau ca o mască din catifea, i-ar șoca pe mauri la fel ca și unul alb ca laptele.

Astfel, o statuie vopsită peste tot cu aceeași culoare de roșu amestecat cu alb ar fi mai puțin plăcută decît o statuie din marmură de culoarea laptelui ; dacă ar fi însuflețite, ele ar avea același efect.

Vedeți, așadar, că o culoare egală, uniformă, nu are nici o valoare, fiind necesar să existe o varietate a culorilor.

Dar dacă aceste culori nu vor fi nuanțate, ele vor apărea ca niște pete datorate unei boli sau asemeni cărnii cînd învelișul pielii este proaspăt jupuit, în urma unei bășici.

Dacă degradarea tentelor este mai pronunțată decît ar fi necesar pentru a distinge mai bine trăsăturile una de alta, ele dau naștere la confuzie, iar simplitatea se pierde, ca atunci cînd nasul sau fruntea sînt înțepate de țînțari.

Opoziția netă a culorilor se află în părțile care ne solicită cel mai mult atenția, cum ar fi gura și ochii, iar dacă acest caracter distinct lipsește, ca atunci cînd lumina ochiului devine, cu vîrsta, cețoasă și palidă, iar albul dinților nu mai există pentru a contrasta cu buzele, această componentă a varietății se pierde și ea.

Dacă s-ar reduce culoarea bogat nuanțată a unui obraz la o pată nu mai mare decît aceea de pe fața unei păpuși, efectul ar fi meschin și nu s-ar îmbunătăți deloc nici dacă ar apărea în exces, ca la francezii care își vopsesc obrazul pînă la ochi, ceea ce este la fel de neplăcut.

Manuscrisul B

(dezvoltarea temei umorului)

Acest cuvînt inexplicabil, umor, a fost folosit în toate epocile și totuși rămîne nedeterminat în sensul său adevărat. Din observațiile (și exemplele)

precedente nu s-ar putea forma o idee (mai) clară (decît pînă acum) despre ce anume îl constituie (adevăratul umor) ? Personajele umoristice ale lui Trapolin, în piesa despre necazurile ducelui, nu sînt oare plăsmuite din același fel de amestec sau combinație de împrejurări ? Desigur că aceeași asociere ridicolă există și în cea mai mare parte a vorbelor comice ale lui Falstaff, cum sînt „stai în fața mea, băiete, și nu voi fi văzut", spuse micului său paj cînd lordul cancelar trecea prin apropiere, sau „aceste suspine și această mîhnire îl ațîță pe om" (Hudibras și Don Quijote oferă, după cît se pare, multe confirmări). Chiar și întîmplările cele mai groaznice devin, pe această cale, obiect de rîs și de bătaie de joc, cum este cunoscuta poveste a omului rănit într-o luptă pe mare, căruia o ghiulea i-a retezat (mai întîi) un picior, iar apoi capul, fără să-și dea seama, și care s-a dus la doctor. Mîniat (de absurditatea lui), doctorul (cuvînt ilizibil) trebuind să vindece un om fără cap... Cel care i-a adus corpul a răspuns furios, ocărîndu-l : mi-a spus că era vorba de piciorul lui. Un pasager aflat la bordul unei corăbii ar fi istorisit că în timpul unei încăierări care făcuse un prăpăd cumplit, căutînd înspăimîntat locul cel mai adăpostit, a dat peste un individ care ședea cît se poate de liniștit pe un butoi și fuma dintr-o pipă scurtă ; întrebîndu-l de ce stă acolo atît de calm, acesta i-a spus, cu sînge rece, trăgînd cîte un fum în timp ce vorbea și suflînd din cînd în cînd într-un fitil aprins pe care-l avea în cealaltă mînă, că așteaptă din clipă în clipă ordinul de a arunca în aer corabia și că locul în care se află este depozitul de pulbere. În toate aceste exemple, ceea ce determină rîsul este, evident, contradicția, amestecul de fapte și lucruri incompatibile. (Ilustrația ce însoțește această povestire arată că întreaga parte umoristică ar dispărea dacă s-ar afla acolo un ofițer gata să arunce în aer corabia.)

Mă refer la acel tip de umor care este comic și distractiv, căci există două sensuri ale cuvîntului umor, deseori confundate unul cu altul.

Umoristul este în general supărător, după cum omul care are umor este plăcut și amuzant. Ultimul gen de umor este cel care i-a pus în încurcătură atît pe antici cît și pe moderni, în încercarea de a-l defini.

(*versiune preliminară a pp. 26 și 27 din* Analiză)

Regele Charles I desenat după unul din cele mai bune tablouri ale lui Van Dyck de la Kensington, o pictură atît de frumoasă cît se cuvine să fie, are totuși o simplitate lipsită de grație, vecină cu monotonia, lipsindu-i, în unele părți, una sau două arcuiri ușoare, care n-ar putea dăuna simplității, nici n-ar fi în contradicție cu caracterul ; cît despre portretul în mărime naturală al ducesei de Wharton, unul din cele mai slabe tablouri ale sale — originalul poate fi văzut undeva în Anglia, sau gravura lucrată de Van Gunst, foarte răspîndită în magazinele de gravuri — un cunoscător al acestei linii ca principiu n-ar fi putut desena asemenea formă, decît dacă ar fi făcut-o intenționat, după cum Swift sau Addison n-ar fi putut face o descriere a trupului feminin într-o gramatică greșită. În schimb, natura liniilor fiind înțeleasă destul de bine de cei care o aplică zilnic în lucrările lor, este suficient să-l întrebați pe un ebenist și veți auzi cum o explică el ca pe un principiu. Tot așa cum un muncitor cu ziua care folosește mereu pîrghia va explica forța mecanică. M-am hotărît să mă apăr de cele ce s-ar putea spune despre acest mic tratat, atunci cînd va apărea. Am publicat acum cinci ani o gravură înfățișînd o linie serpentină pe paleta pictorului, deasupra fiind scrise cuvintele *Linia Frumosului*, dar nici o hieroglifă egipteană n-a trezit rîsul mai mult decît această linie, la prima ei apariție. Pictorii și sculptorii nu erau mai puțin nedumeriți de ea decît ceilalți, pînă cînd a ajuns să fie explicată, dar atunci au spus cu toții că o cunoșteau dinainte,

la fel de bine cum îl cunoștea Falstaff pe prinț, cînd a fost jefuit în timp ce hoinărea pe dealuri.

(explicația unui desen reprezentînd un capitel alcătuit din peruci și tricornuri)

Dacă am lăsa să se înțeleagă că a porni în căutarea unui nou ordin pe baza principiilor precedente n-ar fi o încercare zadarnică, ne temem că vreun arhitect sau constructor fanatic, pentru care cele cinci ordine sînt la fel de sacre ca cele zece porunci ale evreilor din Vechiul Testament sau ca cele cinci cărți ale lui Moise și care nu îndrăznesc să facă un pas fără ajutorul cărții, ar fi foarte revoltați și astfel prezumțioși, deși n-ar putea justifica de ce această sugestie nu este aplicabilă, decît prin faptul că încercările de pînă acum au fost zadarnice, și de aceea ar deduce că este o imposibilitate ; concluzie care ar fi putut fi o justificare la fel de bună dacă anticii nu ne-ar fi lăsat decît două ordine. Iată însă o încercare pentru două noi ordine ; ordinul violetei (fig.) sau al nemțișorului de cîmp — floarea de care a fost sugerat — și ordinul pălăriei și al perucii.

(o altă referire la muzică : o comparație între un tablou degradat de timp și un instrument dezacordat)

Această degradare sau estompare generală a obiectelor poate fi văzută nu numai în natură, ci și în peisajele bine conservate ale lui Claude Lorrain, dar cu mai mare claritate în cele pictate de curînd ale lui Lambert, iar reversul, într-o măsură sau alta, în picturile cele mai vechi. Aceasta trebuie să se întîmple cu timpul, în mod inevitabil, tuturor tablourilor, deoarece culorile sînt de natură diferită — una tinde spre negru, alta spre galben, alta spre verde, a patra se șterge sau se pierde cu totul, astfel încît un tablou vechi, valoros altminteri, trebuie să fie, în ce privește lumina, umbra și culoarea, asemeni unei melodii cîntate de un mare muzician la un instrument cu desăvîrșire dezacordat. N-ar părea oare bizar ca prejudecățile să fie atît de puternice încît mulți

oameni cu ochii și cu urechile deschise să-și închipuie că văd sau că aud mai multă armonie din cauza acestei distrugeri a culorilor în pictură și din cauza instrumentelor dezacordate în muzică ?

(exemplificarea puterii de discernămînt a ochiului)

E greu de spus de ce perfecționări ulterioare este capabil ochiul, dar în ce privește auzul, mulți știu că unii oameni surzi sînt în stare să asiste la o conferință și înțeleg aproape fiecare cuvînt prin mișcările gurii, fără să audă vreun sunet al vocii, ceea ce reprezintă o performanță extraordinară, aproape de neconceput, a vederii, mai mult decît aceea a urechii unui muzician în raport cu sunetele.

(un citat din Pope)

Efectul liniilor rotunde este mai mult ridicol decît urît. Descrierea înfățișării stupide a lui Plumes, cînd dă peste încuietoare, n-ar fi atît de puternică fără ideea de rotunjime :

„Cu o față rotundă și prostească
el și-a deschis mai întîi tabachera și apoi cutia."

(primele notații cu privire la dansul italian)

Astfel, dansul italian grotesc al țăranului ne amuză pentru că este ridicol în mod comic, cu o compoziție variată de mișcări în linii drepte și curbe simple, agitate de o vioiciune exagerată, trecînd de la o atitudine greoaie la alta — sînt comice la un bărbat, dar la o femeie ar fi șocante și respingătoare.

Manuscrisul C

(copie a manuscrisului B, cu unele corecturi și cu adnotări ale autorului, între care și următoarea notă autobiografică)

La începutul vieții, pierzîndu-mi mult timp cu gravarea în argint a drapajelor pentru blazoane

şi fiind dornic să mă pun în valoare ca pictor sau gravor de subiecte istorice, trebuia desigur, avînd în vedere epoca, să mă dedic modului obişnuit de studiu ; mi-ar fi rămas foarte puţin timp liber sau deloc pentru plăcerile obişnuite ale vieţii, dacă n-aş fi putut găsi o metodă mai expeditivă pentru a-mi atinge scopurile. Aceasta m-a îndemnat să mă gîndesc ce era de făcut (copiind aşa cum se obişnuia şi cum învăţasem din practică s-o fac, cu o exactitate acceptabilă, m-am gîndit că erau multe dezavantaje să continui a copia mereu gravuri şi tablouri, fie acestea ale celor mai mari maeştri, şi chiar să desenez după natură în academii). Deoarece ochiul se abate adesea, pentru scurt timp, de la originalul după care se desenează, este posibil să nu ştim mai mult despre original cînd desenul a fost terminat decît înainte de a-l începe. Tot astfel, se întîmplă de multe ori ca unii copişti să nu mai ştie despre ce au copiat mai mult decît dacă n-ar fi scris un rînd, doar dacă nu i-au dat atenţie tocmai în acel scop. Ce-i drept, o asemenea atenţie poate fi şi adesea este menţinută în metoda noastră de a copia, dar deosebirea constă în faptul că ceea ce e scris trebuie să rămînă, dacă se poate cuvînt cu cuvînt, acelaşi lucru ca şi originalul, pe cîtă vreme ceea ce e copiat, într-o academie de exemplu, nu este adevărul şi se poate afla chiar departe de el, desenatorul fiind înclinat să reţină ideea sa gata formată în locul originalului. Mi-am formulat o serie de argumente pentru a nu mai continua să copiez obiectele, ci mai degrabă să citesc limbajul lor (şi dacă este posibil să-i găsesc o gramatică), să acumulez şi să păstrez în memorie cele văzute prin observaţii repetate, verificînd numai cînd şi cînd pe pînză progresele obţinute pe această cale.

Nu se poate găsi o altă explicaţie, în afara celor spuse mai sus, pentru faptul că oameni inteligenţi şi cu adevărat înzestraţi, predispuşi să ajungă la arta picturii, eşuează atît de adesea, după cum nu s-ar putea altfel explica nici de ce domnii care s-au trudit cu cea mai mare asiduitate

în ţări străine, înconjuraţi de operele marilor maeştri, precum şi în academiile din ţară, timp de douăzeci de ani, n-au realizat nici măcar cel mai mic progres, ba chiar unii dintre ei au regresat mai degrabă în studiul lor, faţă de ceea ce făceau cînd au început să lucreze, şi aceasta timp de douăzeci de ani. Dar dacă eu am obţinut ceva pe drumul meu, aceasta s-a realizat în întregime prin observaţie, metodă cu ajutorul căreia, oriunde m-aş fi aflat cu ochii deschişi, puteam să-mi desfăşor studiile, astfel încît înseşi distracţiile mele au devenit o parte a lor, făcîndu-mi munca mai plăcută.

Aceasta fiind doctrina pe care o propovăduiam şi o practicam, un confrate glumeţ în ale condeiului a formulat-o astfel : singura cale de a învăţa să desenezi bine este să nu desenezi de loc. Pe scurt, aceste idei, care erau în contradicţie cu cele îndeobşte admise ale şcolii, m-au dus la dispute frecvente cu colegii mei, iar curentul fiindu-mi potrivnic, rareori mi se dădea dreptate ; observînd însă că mai mulţi dintre ei se foloseau tocmai de doctrinele pe care le combăteau mai aprins şi că aceste păreri cîştigau teren cînd le adoptau ca şi cum ar fi fost ale lor, am început să cred că dacă aş fi în stare să-mi public gîndurile într-o carte, jocul ar putea deveni mai corect, iar dacă cele sugerate de mine ar avea vreo valoare, probabil că aş dobîndi credit şi avantaje din aceasta, în loc să mă trudesc, aşa cum făceam pe atunci, sub acuzaţia de a fi un adversar vanitos şi îndărătnic al părerilor consacrate. Cum însă timpul necesar pentru a întreprinde această lucrare trebuia hărăzit acului de gravură sau penelului, condeiul a devenit o unealtă pe care mă temeam s-o iau în mînă, pînă în momentul în care am fost încurajat de un om de valoare şi de o capacitate recunoscută, care m-a flatat arătîndu-se de acord cu opiniile mele în această privinţă şi, în acelaşi timp, s-a oferit cu amabilitate să mă ajute la realizarea cărţii. Ar fi o ingratitudine să nu recunosc că-i sînt obligat pentru numeroasele sugestii pe care

le-am primit de la el în timpul elaborării, precum și pentru retușările și corecturile pe care le-a adus în final cărții. Cum însă caracterul pestriț și amestecat al stilului unui om care nu mai scrisese niciodată, dacă ar merita cumva numele de stil, nu putea fi depășit fără o nouă redactare a întregii cărți, ceea ce nici lucrarea nu merita, nici timpul n-ar fi permis, ea trebuie lăsată, cu toată resemnarea, la discreția cititorilor.

(un alt exemplu din teatru pentru teoria umorului)

Astfel, în *Tragedia tragediilor*, Tom Degețel nu contribuie de loc la umorul piesei — în ambele exemple vedeți ridicolul creat de contradicții și incompatibilități extravagante.

(dezvoltarea comparației dintre un tablou decolorat și un instrument muzical dezacordat, din care unele argumente au fost introduse în Analiză, *la p. 141).*

Menționăm aceste tablouri vechi ca un avertisment pentru perfecționarea ochiului, căci acest simț, cel mai evoluat dintre toate, este expus celor mai multe amăgiri. Unii au fost în asemenea măsură induși în eroare de prejudecată încît au ajuns aproape să vadă negru în loc de alb, în împrejurările legate de una din cele mai absurde idei din cîte au existat vreodată, și anume aceea că tablourile s-ar îmbunătăți cu trecerea timpului (principala sursă a concepției lor despre armonia luminilor, umbrelor și culorilor). Această eroare uimitoare s-a înrădăcinat pentru că nu s-a ținut seama de faptul că fiecare culoare este făcută dintr-un material diferit prin natura sa, una din pămînt iar alta din metal ș.a.m.d. și, de aceea, este în firea lucrurilor ca timpul să acționeze diferit asupra lor, mai mult asupra unora decît asupra altora, una devenind brună, alta galbenă, alta verde și a patra neagră sau dispărînd cu totul, astfel încît oricîtă

armonie ar fi putut avea la început un tablou, ea se va distruge fără doar și poate cu timpul. Unele din tablourile marilor maeștri, care au avut de suferit distrugerile timpului și astfel au amăgit ochii admiratorilor lor, se pot compara cu niște frumoase concerte cîntate la o orgă veche, cu flautele sparte.

Nu este oare ciudat că mulți oameni, care în alte privințe au simțurile destul de treze, vor considera, numai din fanatism față de numele notorii, că există mai multă armonie tocmai datorită unor asemenea distrugeri? Întrucît aceasta se întîlnește frecvent, considerăm că avertismentul e necesar. În cărțile care vorbesc despre desăvîrșirea picturilor în timp, citiți întotdeauna îngălbenire, căci uleiul încorporat culorilor, care dă această tonalitate, va avea același efect asupra celei mai minunate carnații și o va face la fel de palidă ca și un tablou care s-a păstrat un timp oarecare.

(pasaje disparate)

Îmi aduc aminte că am văzut un cerșetor al cărui chip era înfășurat în cîrpe cu destulă dibăcie, pentru a provoca mila, dar trăsăturile lui, deși suficient de uscățive și de palide pentru ceea ce urmărea, erau de o conformație atît de nepotrivită, încît ceea ce voia el să fie o grimasă de suferință și mizerie era mai degrabă un rînjet vesel.

Pe vremea lui Ben Johnson filfizonii obișnuiau să afecteze un aer de melancolie, închipuindu-și că îi făcea să arate plini de înțelepciune. Așa era maestrul Stephen, în „Fiecare cu toanele lui".

Această explicație a gravurilor mele a fost scrisă de Monsr. Roquet (în prezent pictor pe email la curtea regelui Franței) în anul 1746, din dorința mareșalului Belile și a fratelui său (pe atunci prizonieri în Anglia) de a cunoaște anumite amănunte din unele gravuri.

Am fost șocat de conținutul acestei explicații în franceză, care putea fi atît de greșită încît să se

dorească cumpărarea gravurilor mele fără a cunoaște personajele și moravurile noastre; m-am hotărît să scriu în folosul lui o explicație mai completă decît ar fi fost necesar pentru o singură lectură.

Am tratat subiectele ca pe niște portrete istorice (dacă mă pot exprima astfel) ale caracterelor și moravurilor atît de specifice acestei țări.

Dansul numit Sabatier este o trecere neîntreruptă de la o atitudine în linii simple la alta...

Adevărata caracteristică a dansului, în general, pare a fi vioiciunea plină de eleganță; de aceea, comicul de bun gust este genul său cel mai distractiv. Dansul serios reprezintă o contradicție în termeni.

(un manuscris separat, care conține prima redactare a prefeței)

De la renașterea artelor încoace, timp de un secol sau două, oamenii s-au mulțumit să admire și să imite frumusețea pe care o găseau gata făcută în pictură și în sculptură, fără a căuta mai departe.

Astfel, în ce privește frumosul în general, ceea ce se știe și se cunoaște deja despre efectele lui se consideră deobicei suficient, iar pentru că o cunoaștere suplimentară cere mai multă atenție și mai mult studiu decît se crede că ar fi absolut necesar, cei înclinați să afle mai mult despre el ajung să se supună părerii celorlalți, pentru a evita bătaia de cap, și se străduiesc, pe ascuns, să capete reputația de cunoscători, alăturîndu-se autorității cu cel mai bun renume; iar dacă aceasta se întîmplă să fie falsă, greșesc și ei, dar sînt mulțumiți că merg în pas cu moda.

Autoritatea căreia i se acordă cea mai oarbă încredere își are originea în concepțiile celor mai buni pictori și sculptori, care și-au stabilit reputația de clasici în sculptură și arhitectură, astfel încît operele lor, bune sau proaste, au rămas de atunci modéle cu care au fost măsurate și com-

parate cele mai alese calități ale frumuseții formei, atît în artă cît și în natură.

Fără îndoială că aprecierea obiectelor prin comparație ar fi îndeajuns de concludentă dacă am putea fi întotdeauna siguri de valoarea modelului cu care măsurăm.

Acest fel de a considera lucrurile nu poate fi confirmat înainte de a stabili anumite principii în acest scop, care să permită o oarecare demonstrație; pînă atunci vom fi expuși la erori de apreciere, datorită numeroaselor păreri preconcepute provenite din obicei, modă, convingere și iluzie. Aceasta face ca subiectul frumosului să se mențină într-o stare atît de vagă încît oamenii, derutați de diversitatea părerilor contradictorii, au ajuns cu timpul să renunțe, într-o oarecare măsură, la frumos și să nu se mai preocupe de el ca de o realitate, trăgînd concluzia că nu poate exista decît în fantezie și în închipuire.

Puterea obiceiului se constată foarte bine în cel mai uimitor exemplu din cîte se pot da în sprijinul acestei erori vulgare, acela al negrului care găsește o mare frumusețe la femeile negre din țara lui, iar în frumusețea europeană, tot atîta urîțenie cîtă vedem noi la femeile lor. Din exemplele aproape nenumărate care s-ar putea da pentru puterea datinii și a obiceiului, este ușor de înțeles că cineva crescut din copilărie într-o mină de cărbune poate găsi acolo atîta plăcere și atîta desfătare încît să-i repugne lumina zilei și aerul curat; necunoscînd frumusețile pămîntului, devine neliniștit și nemulțumit, pînă cînd coboară din nou în caverna sa întunecoasă. Cunosc cazuri de dispreț față de strălucitele frumuseți ale naturii, provenind din înseși imperfecțiunilor artei; acordîndu-i prea mare atenție și asimilînd păreri greșite în favoarea tablourilor și statuilor, pierzînd astfel din vedere natura, cei care acceptă lucrurile fără a mai cerceta coboară orbește, din cauza unor asemenea prejudecăți, în caverna neînțelegerii frumosului, unde negustorii vicleni de

opere obscure pîndesc pentru a-i înşela pe cei care au întors spatele desăvîrşirii naturii.

Principalele tentative făcute pînă acum de scriitori pentru a risipi aceşti nori ai incertitudinii şi erorii, cu scopul de a defini pe o bază mai sigură cîteva idei adevărate asupra gustului, au fost, mai întîi, cele expuse de filosofii naturii, care, prin meditaţiile lor îndelungi asupra frumosului universal, precum şi asupra armoniei şi ordinii lucrurilor, au fost conduşi, fireşte, pe căile largi ale uniformităţii şi regularităţii, pe care le-au găsit, în mod surprinzător, întretăiate şi întrerupte de multe alte deschideri către un gen al frumosului diferit de cel cu care erau atît de familiarizaţi ; pentru o vreme au parcurs aceste cărări care li se păreau contradictorii, pînă cînd s-au pomenit pierduţi în labirintul varietăţii ; fără a ţine seama că era necesar să treacă mai întîi prin ţinutul picturii, înainte de a putea pătrunde pe calea cea dreaptă a frumuseţilor mai superficiale ale naturii, calea distracţiei şi a capriciului, dacă o putem numi astfel, care se deosebesc atît de mult de celelalte frumuseţi ale naturii, cum sînt ordinea şi utilitatea. Rătăcind astfel o vreme prin hăţişul incertitudinii, fără a face progrese, au căutat apoi să se descurce din aceste dificultăţi ; s-au urcat dintr-o dată pe muntele frumuseţii morale, vecin cu spaţiul deschis al divinităţii ; ieşind în larg, au pierdut parcă orice amintire a primei lor ţinte.

Cunoscătorul profund al artei, asociat omului de litere şi care a studiat temeinic operele antichităţii, a fost recomandat apoi (din momentul în care a început să se discute despre acest mic eseu) ca singura persoană pe deplin calificată în toate privinţele să se ocupe de problemele gustului ; să se observe însă că doar cîteva lucruri bine văzute şi bine înţelese sînt în măsură să furnizeze materialul potrivit acestui scop, mai mult decît milioane de lucruri privite superficial ; ştiinţa necesară pentru aceasta se deosebeşte, după părerea mea, de cea pe care o studiază cunoscătorii rafinaţi, la fel de mult ca arta plantelor de leac de cunoaşterea ştiinţifică a botanistului.

Marea călătorie, cum i se spune, întreprinsă de cunoscători pentru a vedea şi aduna rarităţi ale artei, pe care sînt învăţaţi să le deosebească meticulos unele de altele, prin anumite denumiri şi semne caracteristice, ar putea fi numită, fără a greşi prea mult, a merge la cules buruieni (cu singura deosebire că un culegător nu va lua niciodată o urzică drept nalbă de mlaştină). Îndeletnicirea la care am făcut aluzie a părut la început menită mai degrabă să-i informeze pe curioşi unde pot fi găsite frumosul şi graţia şi cum pot fi ele cîntărite şi măsurate cu pricepere, în ce priveşte calităţile şi treptele lor, decît să le arate din ce sînt compuse şi cum sînt constituite. După ce ţi-ai trezit curiozitatea şi te-ai desfătat studios cu citate din clasici, te afli, în cele din urmă, în locul din care ai pornit ; mai ales în privinţa graţiei, care, ne mărturiseşte deschis ingeniosul autor, îi depăşeşte puterea de înţelegere. Pictorii care au scris tratate despre arta lor erau prea absorbiţi de principiile învăţate pentru latura operativă a profesiunii ca să poată începe o investigaţie fiziologică asupra obiectelor în general ; există, cu toate acestea, multe lucruri (deşi înţelese în alt spirit) care se pot aplica foarte bine obiectivului nostru, mai cu seamă referirea la linia serpentină, dar ea este abordată atît de superficial încît abia dacă a fost luată în seamă, chiar de către pictorii înşişi ; vom vorbi însă mai mult despre aceasta la locul potrivit. În ce mă priveşte, cînd această problemă mi-a atras pentru prima oară atenţia, eram atît de conştient de primejdia de a acţiona în afara domeniului meu şi-mi dădeam atît de bine seama de nepriceperea mea, încît mi-am dat toată strădania să conving pe cineva competent în ale scrisului să întreprindă lucrarea, dar am constatat că natura subiectului nu-mi permitea să-mi comunic gîndurile prin viu grai.

Asumîndu-mi sarcina dificilă de a găsi ceva scris în acest domeniu, doream să obţin toate avantajele posibile şi astfel, asemenei unui om care se foloseşte de semne şi gesturi pentru a-şi transmite

gîndurile, într-un limbaj pe care nu-l prea stăpînește, am recurs de multe ori la creion, ca la un expedient, pentru a-mi compensa lipsurile de scriitor. Cu speranța că, așa cum meșteșugarul care lucrează la războiul de țesut poate explica materialele și compoziția brocartului bogat pe care-l țese, la fel de bine, deși cu stîngăcie, ca și negustorul cu limbă dulce (etalînd în jurul său mătăsuri strălucitoare), și eu mă voi face înțeles îndeajuns de către cei care-și vor da osteneala să-mi examineze cartea, împreună cu gravurile ei.

(de comparat cu pp. 34 și 35 din Analiză*)*

Dacă aș fi remarcat acest pasaj înainte de a începe lucrarea, probabil că m-ar fi ținut în loc și m-ar fi împiedicat să mă aventurez în ceea ce autorul numește o sarcină imposibilă ; cum însă în controversele mai sus menționate curentul îmi era în general potrivnic și observînd că mai mulți dintre adversarii mei îmi luaseră argumentele în derîdere, deși profitau zilnic de avantajele lor și mi le aruncau în față ca pe propriile lor argumente, am început să doresc să public ceva pe această temă ; drept care am apelat la mai mulți prieteni, pe care-i socoteam capabili să folosească în locul meu condeiul, și m-am oferit să le furnizez materiale prin viu grai. Constatînd însă că această metodă nu putea fi aplicată, deoarece este greu pentru cineva să exprime altuia ideile sale, mai ales asupra unui subiect cu care nici unul nici celălalt nu e familiarizat, fiind nou în felul său, am fost nevoit să încerc a găsi acele cuvinte care să răspundă cel mai bine propriilor mele idei, fiind de acum prea angajat pentru a mai abandona proiectul.

Așa stînd lucrurile, după ce am asimilat materia cît de bine am putut și am adunat-o în forma unei cărți, am supus-o judecății unui gentilom pe prietenia și competența căruia mă puteam bizui, fiind hotărît ca, în funcție de aprobarea sau de condamnarea lui, să o public sau să o distrug. El

mi-a spus sincer : *poți s-o publici,* dar văzîndu-mă înspăimîntat de riscul de a acționa în afara domeniului meu, pentru a deveni autor, m-a luat de mînă și m-a ajutat cu bunăvoință la tipărirea unei părți — mai mult de o treime din carte. Această asistență fiind public cunoscută, lucrarea mea a căpătat un asemenea credit încît atitudinea celor care aveau o părere mai bună despre penelul decît despre condeiul meu s-a schimbat curînd, iar sarcasmele lor s-au transformat în curiozitate ; punctul meu de vedere fiind astfel primit cu interes, m-am simțit încurajat să tipăresc separat cîteva file ; într-adevăr, eram obligat s-o fac, datorită prestigiului de care se bucura învățatul meu prieten și datorită sfaturilor lui deosebite. Începînd iarăși să mă tem de existența unor greșeli de redactare, am apelat ocazional și la alți prieteni sinceri, cărora le sînt îndatorat pentru a fi revăzut restul filelor ; cum însă este posibil să mai fi rămas unele inexactități, prilej de triumf pentru vreun scriitoraș de duzină, le recunosc ca pe propriile mele greșeli și nu-mi fac griji prea mari din cauza lor, cu condiția ca subiectul să poată fi socotit, în ansamblu, util și corespunzător în aplicarea sa la adevăr și la natură. Dar dacă cineva se va angaja să rectifice erorile privind acest aspect esențial, voi spune că lucrarea mea va fi onorată.

(referiri la ordinele arhitecturii)

Lucrez acum și voi publica peste vreo două luni o scurtă addenda sau un supliment la „Analiza Frumosului", în care se va demonstra foarte clar celor ce au o înțelegere mai greoaie a lucrurilor, prin teoria variației liniilor (pasaj ilizibil) cel care n-a văzut niciodată s-au n-a auzit nimic despre arhitectura romană ar realiza la fel de exact acele ordine care acum nu se mai fac altfel decît prin copiere.

Dacă un om parcurge mai multe sute de mile pentru a-și explica părțile sale utile și necesare,

ceea ce ar putea face la fel de bine şi acasă, şezînd pe scaun, meritul lui se va dovedi neînsemnat; interesul uimitor stîrnit în ultimii ani în jurul ordinelor arhitecturii mi se pare cu totul extraordinar şi cred că dacă cele spuse aici vor fi înţelese aşa cum le înţeleg eu, acest interes va apărea mai puţin bizar şi altor oameni.

...este foarte probabil că oricine ştie să deseneze destul de bine alte obiecte, deşi n-a văzut niciodată o astfel de formă pentru o coloană sau pentru un suport arhitectural, va produce una foarte asemănătoare pornind de la un bloc cubic brut din lemn sau din piatră şi procedînd după cum urmează, cu condiţia să cunoască foarte bine aceste reguli.

Cerîndu-se o diferenţiere a blocului în modul cel mai frumos cu putinţă (...) nu are altceva de făcut decît să-l taie mai întîi în formă rotundă şi apoi să aplice în mod variat liniile drepte şi curbe, respectînd cu stricteţe regulile din capitolul despre varietate... după cum urmează — cu ajutorul varietăţii corectate prin simplitate, cantitate (cuvînt ilizibil) în trei sau cel mult patru părţi.

Deoarece am îndrăznit să spun că ordinul arhitectural al anticilor se va acorda perfect cu regulile de compoziţie enunţate în *Analiză* şi că se pot inventa noi ordine adaptate unor felurite scopuri, în pofida credinţei neclintite că orice lucru de acest fel este imposibil, vom încerca aici să zdruncinăm această convingere înrădăcinată.

Arătînd mai întîi deviaţiile etc.

În al doilea rînd, luînd un bloc din lemn sau din piatră etc.

În al treilea rînd, arătînd efectele şansei sau ale lucrului la întîmplare etc. în al patrulea rînd, în ce măsură geniul folosind naturalul etc....

Dacă aceste exemple ale primei părţi stau în picioare, de ce n-ar sta şi toate celelalte părţi ale clădirii, de la primul pînă la ultimul ordin; primul — toscanul — este în general cel mai puţin variat şi, de aceea, cel mai puţin frumos; ultimul — corinticul — este cel mai încîntător, deoarece are cea mai mare varietate a părţilor.

(fragment disparat despre alegerea vieţii ca sursă de inspiraţie, în locul temelor religioase şi mitologice)

Obiectele cele mai frapante, prin frumuseţea lor sau prin alte calităţi, se imprimau şi erau reţinute cu cea mai mare uşurinţă şi forţă în imaginaţia mea.

În acest fel mi se oferea mereu un surplus de material.

E uşor de înţeles că pentru mine era firesc să mă folosesc de tot ceea ce momentele de răgaz mi-ar fi permis să asimilez; de altfel, nu puteam să nu mă gîndesc că acest mod de a picta ar putea deveni, la un moment dat, în nişte mîini mai bune, mai util şi mai interesant pentru acest popor decît veşnica propunere a unor subiecte uzate din scripturi sau din vechile poveşti ridicole ale zeilor păgîni, căci religia nu cere de fel răspîndirea lor printre protestanţi, aşa cum se întîmpla la început în Grecia şi mai tîrziu la Roma, în vremurile fanatice ale prostiei şi ale papistaşilor.

Fragmente din însemnările autobiografice *

Deoarece se consideră (de către unii) că întreaga colecție a gravurilor lui Hogarth descrie moravurile și caracterele specifice ale poporului englez, curioșii din alte țări le caută adesea, pentru a se informa și pentru a-și desfăta ochii cu ceea ce cuvintele, oricare ar fi ele, n-ar putea exprima atît de exact și de veridic. Străini însă de umorul și de datinile originale ale Angliei, este posibil să le scape intenția autorului, în multe din părțile esențiale ale desenelor (gravurilor) publicate după descrierea lui Roquet din anul (..) o descriere (explicație) a lor poate să nu fie nepotrivită. Am putea fi iertați dacă i-am adăuga o scurtă prezentare a autorului însuși.

El s-a născut la Londra, în City, în anul (..) Condeiul tatălui său, la fel ca și în cazul altor autori, nu putea face mai mult decît să-l pună în situația de a se descurca singur, drept care a făcut ucenicie la un argintar. La douăzeci de ani, cea mai mare ambiție a sa era să lucreze gravură în cupru. Era însă necesar să deseneze obiecte naturale și nu acei monștri heraldici, dar pentru a atinge acest scop, metodele uzuale erau prea plicticoase pentru cineva care ținea la plăcerea sa și care a ajuns atît de tîrziu la ea, fiind nevoit să

---

* am omis din această ediție unele reluări, în termeni aproape identici, precum și frazele incomplete sau confuze (n.t.)

graveze veșmintele urîte (cuvînt ilizibil), împiedicat de prima sa ocupație și dornic să practice frumoasa gravură în cupru, de care se simțea atras și foarte preocupat — aceste rațiuni și altele l-au îndemnat să se îndrepte către pictarea portretelor, în mărime de 10—15 incii, precum și a scenelor de gen ; a obținut în cîțiva ani o oarecare originalitate, dar cu toate că lăsa mai multă libertate fanteziei decît în portretul obișnuit, aceasta rămînea încă un fel de corvoadă și nu putea deveni, ca odinioară, un gen de manufactură realizată de calfe care se numesc pictori de fundaluri și draperii și a căror muncă, fiindcă veni vorba, reprezintă nu numai cea mai mare parte a tabloului, dar adesea și cea mai importantă pentru renumele unui pictor capabil (cu mare osteneală, după cum cred profanii) să execute veșminte, mătăsuri, atlazuri, catifele etc., pe care, odată puse la punct, acești pictori de naturi moarte, pricepuți într-un singur domeniu, le pot face foarte ușor și cu înaltă perfecțiune, fără multă muncă, permițînd maestrului să rezolve o mare parte a lucrării ; iar dacă sînt harnici, cîștigă într-o săptămînă mai mulți bani decît ar cîștiga în trei luni cele mai mari genii, în oricare altă ramură a artei.

N-a obișnuit niciodată să copieze, ci a adoptat calea mai scurtă a memorării obiectelor, astfel încît, oriunde s-ar fi aflat, putea să descopere ceva, unindu-și studiile cu plăcerea. Prin această metodă putea surprinde acțiuni și expresii momentane ; termenii pretențioși ai cărților despre marele stil al picturii istorice l-au îndemnat să se întrebe cum l-ar putea atinge fără a fi practicat înainte nobila ocupație ; pornind direct de la tablourile de gen de mici dimensiuni, el a pictat, în casa scărilor de la St. Bartholomew's Hospital, două scene biblice, Lacul Bethsabeei *și* Bunul Samaritean, *cu figuri de 7 picioare înălțime ; acest omagiu adus clarității, apropiat de marele stil, ar putea servi ca exemplu pentru a arăta că dacă ar exista în Anglia vreo înclinație către pictura istorică, o asemenea primă*

încercare ar dovedi că se poate ajunge la ea mai ușor decît s-ar crede ; dar religia, marele promotor al acestui stil în alte țări, îl respinge în Anglia. În această situație, nevrînd să eșueze în manufactură și dornic de originalitate, el a imaginat apoi scenele de moravuri (...)

Personajul este un actor
împreună cu atitudinile și gesturile lui
Fața determină o expresie
și cuvintele care trebuie să vorbească
ochiului, iar scena
să fie inteligibilă.

Este o observație banală aceea că viața fiind schimbătoare, orice succes sau avantaj în această lume se obțin cu un revers de un fel sau altul. Astfel, cartea mea, oricît de bine ar fi fost primită, în general, în țară și peste hotare, mă simțeam mai degrabă stînjenit de amăgirea pe care mi-o prilejuia decît satisfăcut de succesul ei, deși acesta nu era mai mic decît mă așteptasem, cum se poate constata din prefața cărții.

Dictonul obișnuit că cineva este înzestrat în mod natural pentru cutare sau cutare artă sau că un om trebuie să se nască pictor nu înseamnă mai mult decît că atunci cînd organele văzului sau ale auzului sînt mai desăvîrșite decît de obicei, constatăm o ușurință de a obține orice vrem cu ajutorul lor ; astfel, cînd urechea are puterea naturală de a distinge, prin structura ei perfectă, dincolo de sunetele cele mai joase, diferențele fine între tonuri și semitonuri și gradele lor de frumusețe, este o ureche făcută pentru muzică. S-a constatat însă prin observație că unii se nasc, de asemenea, cu o sensibilitate deosebită a văzului — un om poate să vadă cel mai mic punct și totuși să-i lipsească alte laturi ale discernămîntului. Mr. Woolastch cunoștea pe cineva care toată viața a confundat culorile, deși în alte privințe avea vederea pătrunzătoare și judecata corectă. Așadar, cu cît mai capabil este ochiul să distingă lucrurile, cu atît mai mare e satisfacția lui la vederea obiec-

telor plăcute, așa cum o ureche bună se bucură de sunetele armonioase, iar imitația și parodia sînt înnăscute în toți oamenii, înclinația copiilor pentru maimuțăreală găsindu-și astfel justificare.

(...) astfel încît copii născuți cu ochi buni, cum am putea numi această însușire (...) căpătînd o aptitudine și o ușurință de a imita ceea ce place ochiului, se pasionează de desen și atunci...

...imitînd obiectele potrivit bunului simț, prin perseverență, încurajare și înlesniri, ei devin mai mult sau mai puțin iscusiți în aceste arte. Avînd de la natură ochi buni, spectacolele de tot felul îmi prilejuiau, în copilărie, o plăcere deosebită, iar simțul imitației, comun tuturor copiilor, era la mine foarte dezvoltat. Intrînd în casa unui pictor din vecini, atenția mi-a fost abătută de la joc ; foloseam fiecare ocazie pentru a încerca să desenez. Am devenit conștient de această aptitudine la școală, cînd exercițiile mele erau remarcate mai mult pentru ornamentele care le împodobeau decît pentru conținutul lor. Capete pătrate cu memorie mai bună mă întreceau în executarea temelor, dar eram evidențiat pentru celelalte. În afară de înclinația naturală pentru desen mai mult decît pentru învățarea limbilor, aveam în fața ochilor situația precară a scriitorilor și a savanților. Am observat nu numai dificultățile întîmpinate de tatăl meu, care depindea mai ales de condeiul său, dar și cruzimea cu care se purtau cu el negustorii de cărți și editorii. Mai cu seamă în ce privește un dicționar latin, la redactarea căruia a lucrat cîțiva ani ; încredințat în mîinile unui editor — între timp au fost primite scrisori de apreciere a exemplarului de probă din partea celor mai mari școli din Anglia, Scoția și Irlanda (cuvînt ilizibil); pe scurt, dicționarul a plăcut mai multor cunoscuți cu care purta corespondență, oameni de prima clasă, cum se vede din scrisorile aflate încă în posesia mea. De aceea am fost de timpuriu luat de la școală și am făcut o lungă ucenicie la un argintar-gravor. Cum însă mintea îmi era stăpînită, pe

atunci, de picturile de la St. Paul și Greenwich Hospital, caracterul îngust al acestei ocupații m-a determinat să nu acord gravurii un loc mai important decît mă obliga necesitatea. Plăcile de cupru au fost următorul pas, cînd am lucrat frontispicii pentru cărți și gravuri pentru Hudibras...

...m-am angajat curînd pe acest drum, dar i-am întîlnit îndată pe cei din tagma menționată, așa cum îi lăsase tatăl meu cînd a murit, ceea ce s-a petrecut cu patru sau cinci ani după perioada de boală pricinuită de felul cum s-au purtat cu el și, în parte, de dezamăgirile față de promisiunile oamenilor mari. Astfel încît am simțit de două ori felul lor de a fi, cînd m-au îndemnat să public pe cont propriu, dar și aici am dat peste un monopol al negustorilor de gravuri, la fel de distrugător pentru cel naiv. Prima planșă pe care am publicat-o, numită *Gustul orașului*, în care erau înfierate nebuniile ce dominau pe atunci, a început de îndată să fie solicitată, dar am descoperit în magazine de gravuri cópii ale ei vîndute la jumătate de preț, în timp ce originalele îmi erau trimise înapoi, fiind obligat să-mi vînd placa pentru cît erau dispuși să-mi dea acești pirați, căci nu exista un alt loc de vînzare în afară de magazinele lor.

Întrucît s-a cerut în repetate rînduri o prezentare a gravurilor mele, de către cei care nu erau în măsură să ajungă la anumite fapte istorice la care se referă ele, voi da o explicație a acelor părți care sînt cele mai expuse confuziei și interpretării greșite ; și nu numai în acest scop, dar și pentru că poate fi instructivă și amuzantă în viitor, cînd obiceiurile, manierele, purtările, caracterele și stările de spirit ale epocii actuale, în această țară, vor putea fi transformate și, în anumite privințe, poate chiar necunoscute posterității, atît în țară cît și peste hotare.

Cer îngăduința de a menționa ce m-a îndemnat mai întîi la acest mod de a desena, ce m-a determinat să abordez genul comic și moralizator, mai

degrabă decît oricare alt fel de a desena, și apoi de a nota motivele care mi-au impus alegerea fiecărui subiect de gravură publicat aici.

Pierzîndu-mi cea mai mare parte a timpului, pînă la vîrsta de douăzeci și trei de ani, cu o ocupație care era oarecum dăunătoare picturii și gravurii, la care tindeam de pe atunci, am ajuns în mod firesc să mă întreb dacă n-aș putea dispune de o cale pentru a ajunge la aceste arte, mai directă decît cea pe care o recomandă deobicei artiștii ; descoperind o metodă mai potrivită firii mele, aceea de a face ca studiile și distracțiile să se împletească, reținînd în minte, sub formă de *linii*, obiectele care corespundeau cel mai bine scopului meu, m-am călăuzit după această metodă, astfel încît, oriunde m-aș fi aflat, puteam obține ceva folositor.

Notă : gravurile despre care vorbesc aici sînt tot ce am publicat în ultimii treizeci de ani, astfel încît cititorul poate fi sigur că tot ceea ce alții au făcut să treacă drept opera mea, în acest răstimp, sînt falsuri și imposturi.

Cînd un subiect este neînsemnat sau anost, execuția trebuie să fie excelentă, altminteri tabloul nu valorează nimic. Dacă un subiect este bun, el presupune preocupare pentru părțile esențiale, care pot exprima perfect sensul ; de exemplu, dacă acțiunea și pasiunea pot fi exprimate mai veridic și mai clar printr-o tușă groasă și apăsată decît prin finisarea cea mai delicată, cum este adesea cazul gravurilor, e o greșeală să corectezi monoton și lipsit de viață.

(...)gîndindu-mă, în primul rînd, că cineva care ar putea dobîndi idei perfecte ale obiectelor, care să poată fi ușor desenate din memorie, ar fi în situația aceluia care scrie ușor, dispunînd de douăzeci și patru de litere și de infinitele lor combinații ; obiectele de orice fel fiind compuse doar din linii, el trebuie să fie așadar un desenator capabil și să observe că desenînd mereu și copiind

tablouri, ideile nu erau la fel de bine reţinute : textul unei legi poate fi copiat cu mare exactitate şi totuşi copistul cu greu va reţine măcar un rînd.

Această metodă m-a făcut să gîndesc astfel. Procedeul trîndav şi pasiv îmi permitea, cînd întîmplarea oferea subiecte remarcabile şi frapante, ca ceea ce vedeam să fie pentru mine un tablou mai adevărat decît unul văzut printr-o cameră obscură. Prin această metodă trîndavă am ajuns să fiu atît de nelegiuit încît să admir natura mai presus de cele mai frumoase tablouri şi mărturisesc că uneori mă împotriveam chiar divinităţii unui Rafael Urbinul, Correggio sau Michelangelo, împotrivire pentru care am fost tratat cu asprime.

Mărturisesc că îmi închipuiam că văd frumuseţea gingaşă a vieţii întrecînd atît de mult cel mai mare efort de imitaţie încît, dacă facem comparaţia în minte, nu-mi puteam stăpîni expresiile blasfematoare şi mă temem să nu am neplăceri.

Consideram subiectele asemeni scriitorilor.

Tabloul era scena mea, iar bărbaţii şi femeile actorii, care, prin intermediul anumitor acţiuni şi expresii, urmau să înfăţişeze un spectacol mut.

Deoarece ideile mele despre pictură se deosebesc de ale bigoţilor, luate din cărţi sau din ce li se spune, mă simt oarecum obligat să prezint publicului concepţia mea, ca o apologie a operelor, dar fără cea mai mică speranţă de a-i cîştiga de partea mea pe cei care (cuvînt ilizibil) sau pe cei crescuţi în vechiul cult al tablourilor, cărora le place să se amăgească şi să se bucure de operele antichităţii, minunîndu-se de ceea ce nu înţeleg ; mărturisesc însă că sper să reuşesc ceva cu cei care se încumetă să gîndească ei înşişi şi care se încred în proprii lor ochi.

Neputînd începe de timpuriu să gravez pe plăci de cupru şi pierzîndu-mi răbdarea de a nu fi ajuns să stăpînesc pînă la vîrsta de douăzeci de ani acele cunoştinţe de care depind în primul rînd frumuseţea şi delicateţea liniei în gravură, era puţin probabil să urmez metoda obişnuită a cópiilor

şi a desenului. Ar fi trebuit să pot realiza propriile mele desene, aşa cum ambiţionam. Mi-am format de aceea obişnuinţa de a reţine tot ceea ce vedeam, în aşa fel încît, repetînd mental părţile din care erau compuse obiectele, le puteam aşterne treptat pe hîrtie, iar cînd petreceam sau mă distram îmi făceam, în acelaşi timp, studiile.

...această reţinere cu ochii minţii (fără a desena o linie) numai a ceea ce doream să imit (...) dar rareori apelam la natură pentru a corecta părţile pe care nu mi le aminteam perfect, cînd ajungeam să le pun în aplicare ; studiile şi distracţiile mele, precum şi alte plăceri culese în timpul plimbărilor, studiile şi distracţiile mergînd aşadar mînă în mînă, lucrurile cele mai izbitoare care mi se înfăţişau îmi lăsau cele mai puternice impresii. Fie ele comice sau tragice, dintre subiectele concepute pentru aceasta vreau să vorbesc numai despre cele în care oamenii sînt actori. Erau scene care am constatat că n-au fost abordate frecvent. Cele descoperite de mine n-au fost tratate decît rareori în maniera pe care o concepeam.

...care era reţinerea cu ochii minţii, fără a desena imediat, a tot ceea ce doream să imit. Experienţa mi-a arătat curînd că aceasta era calea cea mai rapidă şi cea mai puţin laborioasă, căci studiile şi plăcerile mele mergeau astfel mînă în mînă, iar faptele cele mai izbitoare care mi se înfăţişau produceau întotdeauna cele mai puternice impresii asupra memoriei mele, ansamblul pentru subiecte iar părţile pentru execuţie ; adesea era vorba de subiecte care nu fuseseră niciodată sau rareori tratate în maniera de reprezentare care părea să le fie proprie. Aceste idei puteau fi readuse în minte la nevoie, cînd se cerea o compoziţie. De aici au provenit diferitele subiecte pe care le-am abordat ; felul în care pot fi ele considerate în raport cu alte subiecte în general trebuie lăsat în seama cititorului, după ce voi fi încercat să slăbesc unele din prejudecăţile legate de aprecierea subiectelor de tablouri, comparîn-

du-le cu compozițiile scenice, în care actorii sugerează ceva spectatorilor.

...la care un confrate glumeț a replicat: da, metoda cea mai bună de a învăța să înoți este să nu intri niciodată în apă.

Trebuie luat apoi în considerare acel surplus de material care apare întotdeauna în alegerea unei compoziții. Datorită dispoziției mele trîndave, a devenit natural să mă folosesc de ceea ce stăpîneam cel mai bine din deducțiile mele, întărite de gîndul că aceasta poate deveni cea mai utilă metodă la care s-a ajuns, într-un anumit grad, în pictură, dar nu și în scris. (...)

Pictorii și scriitorii vorbesc, iar scriitorii nu menționează niciodată în mod istoric speciile intermediare de subiecte pentru pictură, între sublim și grotesc. Vom compara de aceea subiectele picturii cu subiectele teatrului.

El picta din cînd în cînd portrete, dar se cerea o practică permanentă pentru a prinde ușor asemănarea, iar viața nu putea fi urmată cu strictețe; de aceea, au aprobat opera lui Rembrandt, unii spunînd că portretele lui sînt însăși natura, alții că sînt execrabile. Astfel, acea epocă poate arăta numai că el era sau cel mai slab sau cel mai bun portretist în viață, căci nu exista nici un mijloc pentru a arăta cum anume putea fi așa, decît prin prejudecățile (sau moda) timpului în care trăia; nu este oare ciudat că unul dintre primele portrete în mărime naturală, *Căpitanul Coram la căminul de orfani*, a putut rămîne timp de douăzeci de ani cel mai bun portret din cîte existau, deși primii portretiști ai Regatului și-au încercat cu toții talentele pentru a se lua la întrecere cu el?

(...) căci portretul lui Garrik a fost vîndut cu două sute de lire, mai mult decît a primit vreodată un portretist pentru un tablou, și aceasta la sfatul pictorului care fusese consultat (confiden-

țial), nu fără o recompensă prestabilită. Existau mai multe exemple ale acestei contradicții uimitoare în domeniul său, care l-au scîrbit atît de mult încît uneori accepta, iar alteori refuza să picteze portrete. Adevărul este că dacă povestea lui Gays îi aparține (..) ce trebuie să fie un portret pentru a avea succes (...)

Cele trei lucruri care mi-au adus neplăceri și ofense au fost: 1. Încercarea de a face portrete, 2. Analiza și 3. Gravurile timpului.

Pictura și sculptura considerate într-un mod nou, diferit de tot ceea ce s-a scris pînă acum despre subiecte, iată rațiunea acestei tentative îndrăznețe (este o nedreptate pe care, după umila mea părere, artele au suferit-o datorită prejudecăților absorbite din cărțile scrise pînă acum despre acest subiect.)

Fără o altă introducere, să începem cu o descriere a ceea ce se numește natură moartă, un gen de pictură foarte desconsiderat, fiind, în general, cel mai ușor de executat și cel mai puțin distractiv; dificultatea execuției crește proporțional cu numărul părților simple din care e compusă, de exemplu dacă este un singur obiect, o sticlă și un pahar. Totul este nemișcat sau poate fi perfect imobilizat, de la cel mai simplu obiect (o sticlă sau un pahar) și pînă la cel mai complicat, cum ar fi forma umană, dacă într-o natură moartă se află o statuie. Pictura figurilor se înscrie sub această denumire.

(...) postura sau atitudinea, analizată de obicei de către un pictor specializat în draperii, de care se folosește orice portretist la modă; este un pictor de naturi moarte, la fel ca și acela care copiază o sticlă, un pahar, niște pipe și un sfeșnic așezate pe o masă, căci și el pune o haină etc. pe un manechin din lemn, asemeni unei păpuși articulate aflate în fața lui; prin exerciții îndelungate ei ajung să-l imite foarte bine. Planurile și faldurile cer o anumită chibzuială, dar simpla lor imitare, așa cum se întîmplă să cadă, nu cere decît

un exercițiu îndelungat și un ochi sensibil ; chiar și portretistul aflat la mare vogă reia ochii, nasul și gura, poate de trei sau patru ori la rînd — pînă la treizeci de ani este posibil să fi desenat vreo sută de portrete ; era un om care nu știa să sculpteze decît crucifixe, pe care le făcea incomparabil de bine, deoarece toată viața lui nu a lucrat altceva (..) tatăl lui l-a format în acest meșteșug al cioplirii de crucifixe, singurul lucru cu care se ocupa (...)

(...) există un exemplu viu în acest oraș, familiar cunoscătorilor de artă : unul dintre cei mai buni copiști de tablouri, care lucrează mai ales după Rubens, este aproape un idiot. De aceea, corectitudinea în natura moartă, de la un măr sau un trandafir și pînă la un chip omenesc, ba chiar o figură întreagă, cere doar un ochi exact și o practică îndelungată. Vom trece peste acest gen de pictură, oricare ar fi calitățile pe care le cere în lucrările mai complicate, și vom vorbi despre pictura istorică, în jurul căreia se pot rîndui pictura de peisaje și de marine, împreună cu natura moartă ; de asemenea, în cazul în care sînt numai copiate, cum se întîmplă (cuvînt ilizibil) în compoziție se cere întotdeauna o judecată de care copistul nu are nevoie și, de aceea, el poate să fie un om cu capacități reduse, considerat însă, de către cei care nu gîndesc temeinic, un om mare printre artiști.

Cele mai importante subiecte sînt cele care satisfac și înalță cel mai mult spiritul, fiind în același timp de utilitate publică ; cele care adaugă mai multă substanță, fiind mai greu de realizat, se situează pe primul loc ; dacă ar exista cu adevărat comedie în pictură, ea și-ar disputa locul cu ceea ce se numește *sublim,* fiind cea mai capabilă de aceste desăvîrșiri.

...pot spune că dacă am ofensat vreodată pe cineva, a fost fără intenție ; pot da multe exemple de oameni cărora le-am făcut servicii în această

viață insuportabilă Am fost în stare să-i fac pe toți cei din jur destul de mulțumiți de mine (...)

În prima parte a vieții, pînă aproape de treizeci de ani, gravura nu a făcut mai mult decît să-mi întrețină bucuriile obișnuite ale vieții, permițîndu-mi să fiu un bun platnic.

Căsătorindu-mă apoi și devenind pictor de portrete în mici scene de gen, m-am bucurat de mare succes, dar practicarea (cuvînt ilizibil) acestui fel de pictură nu-mi aducea un cîștig suficient pentru a satisface toate cerințele familiei mele.

De aceea, celor care vin la mine le recomand alți pictori și îmi îndrept gîndurile către găsirea unei metode de lucru noi, și anume pictarea și gravarea de subiecte morale moderne, un domeniu rămas virgin în toate părțile și în toate epocile. Dar nu înainte de a fi nutrit unele gînduri de succes în așa-numitul mare stil istoric. Am pictat atunci, de probă și în mod gratuit, fără să mai fi făcut înainte așa ceva, casa scărilor de la St. Bartholomew's Hospital, lucrare de la care n-am avut nici un folos, iar explicația acestui fapt mi-a apărut atît de limpede încît am abandonat toate vechile idei (pasaj ilizibil) despre ceea ce trebuia adunat în acest scop și mi-am continuat vechea activitate. Raporturile cu publicul, în general, s-au dovedit cele mai favorabile, cu condiția să-i pot atinge sentimentele ; prin sume mici primite de la mulți oameni pentru gravurile pe care le puteam face eu însumi după pictura mea, îmi puteam asigura venitul.

După ce primele mele planșe au fost publicate hoțește sub numele altora, în toate părțile și în toate felurile, am făcut apel la Parlament pentru repararea nedreptății, ceea ce nu numai că a avut eficacitate pentru afacerile mele, dar a făcut din gravură o ocupație serioasă, mai răspîndită în țara noastră, în acest oraș, decît la Paris sau în alte părți. Asemenea inovații aduse acestor arte i-au supărat pe negustorii de tablouri și de gravuri, afectînd negoțul lor cu lucrări ale artiștilor

în viață, prin inventivitatea autorilor. Eu însumi am avut de suferit, iar dacă demascarea acestor asupritori ai artiștilor în formare, care caută să înșele publicul, este o crimă, mărturisesc că sînt foarte vinovat.

Portretistica, deși este un domeniu care depinde în primul rînd de o practică îndelungată și de un ochi exact, fiind ușor pentru oameni foarte modest înzestrați să-i atingă culmile cele mai înalte, a fost monopolizată întotdeauna de foarte puțini pictori, în vreme ce mulți alții, cu merite superioare ca oameni și ca artiști, în ce privește talentul și seriozitatea în muncă, sînt pretutindeni neglijați, iar cînd unii dintre ei, muritori de foame, au cerut o vorbă bună, era imposibil să nu lezeze publicul în atitudinea sa părtinitoare (șocul provocat etc.).

Vanloe, un portretist francez căruia prietenii i-au spus că englezii își închipuie (cuvînt ilizibil) a pretins să monopolizeze preferințele tuturor oamenilor de gust din regat (...)

Acest monopol era agravat prin faptul că era exercitat de un străin. I-am îndemnat pe pictori să țină piept curentului și să i se opună în mod inteligent, studiile mele fiind îndreptate în altă direcție. M-am ostenit în folosul lor, ceea ce mi-a adus dușmani printre adepții săi, dar mi s-a replicat : de ce n-o faci tu însuți ? Fiind astfel provocat, am cercetat acest portret nemaipomenit și am constatat că nu era mai greu de realizat decît credeam eu ; într-o bună zi, la Academia St. Martin's Lane, am pus această întrebare : dacă cineva din vremurile noastre ar picta un portret la fel de bine ca Van Dyck, s-ar putea bucura de succes ? Ei știau că mă declarasem în stare s-o fac. Răspunsul a fost dat de Ramsey și confirmat de ceilalți : cu siguranță că nu — confirmat de vreo douăzeci de persoane care se aflau de față, iar explicația pe care au dat-o foarte sincer, prin intermediul lui R., a fost că trebuie să ne sfătuim și că nu vom admite niciodată aceasta.

La care am hotărît că dacă aș face acest lucru, aș declara că l-am făcut. Am avut de cîștigat făcîndu-mi singur dreptate, trecînd peste propria mea modestie și afirmînd că vanitatea înseamnă în primul rînd să-ți închipui că ceea ce faci este mai bun decît în realitate. Dacă cineva nu crede că face mai mult decît în realitate, el trebuie să știe acest lucru, iar dacă afirmă că este ca un ceasornicar în arta lui, poate spune : ceea ce eu am lucrat prost te îndreptățește să consideri că este la fel de bun ca un lucru pe care l-ar putea face oricare altul, iar dacă este cu adevărat așa, ceasornicarul nu va fi dezonorat, ci dimpotrivă, va fi prețuit ca un om cinstit, care este atît de capabil pe cît susține. În poezie și în pictură, modernii au în prezent un cîștig de nimic (cuvînt ilizibil) ; nu voi garanta că portretele lor sînt la fel de bune, dar au nerușinarea să ia, plini de complezență, de două ori mai mulți bani ! Portretul Căpitanului Coram la căminul de orfani a fost dat ca model și se află încă în concurență cu eforturile făcute de atunci de către fiecare pictor care s-a luat la întrecere cu el, acest fapt reducînd dificultatea domeniului, deoarece lipsește practica de a fi pictat o sută de portrete, ceea ce orice portretist trebuie să facă înainte de a atinge acest nivel — lăsat, în ultimii douăzeci de ani, la aprecierea publicului, indiferent dacă eforturile sînt egale sau nu. Dar pentru lucrurile obișnuite nu aveam aptitudini și am fost nevoit să renunț la singura cale pe care se poate face avere, căci toți Phizmonger-ii îmi țineau urma, fiecare avea prietenii lui și cu toții fuseseră învățați să-mi vorbească de rău caricaturile cu prostituate și cu bărbați. Gravurile și noile mele compoziții fiind din nou solicitate, și deoarece puteam face de mai multe ori un număr de lucrări, ele au devenit, cu timpul, o operă răspîndită pretutindeni, nu numai în Europa, dar și în alte părți. Această operă, asigurată de legea amintită mai sus, poate fi considerată ca o proprietate a mea ; am retușat lucrările cu propria-mi mînă și ele au devenit uneori mai bune decît erau la început, primele imprimări nefiind întotdeauna și cele preferabile.

Pentru a arăta cît de puțin ne putem aștepta ca pictura istorică să fie solicitată așa cum a fost pretutindeni cea religioasă, în patruzeci de ani n-au existat decît două comenzi publice, una pentru sala Lincoln Inn, iar cealaltă pentru biserica St. Mary din Bristol ; pentru amîndouă s-a făcut apel la mine și le-am lucrat, putîndu-mi aduce aminte de unele idei asimilate pe vremea cînd îmi închipuiam în zadar că pictura istorică ar putea ajunge să fie la modă. Astfel m-am comportat în cea mai importantă împrejurare a vieții mele, într-un mod mai potrivit cu înclinațiile mele (...)

Dar fiecare om n-ar trebui oare să aibă părțile lui bune și rele ? Cînd mă gîndesc cum eram eu pus parcă la adăpost și scutit de truda pentru aur (...) obținînd după moartea fratelui meu, prin mijlocirea prietenului Manning și a ducelui de Devonshire, locul de pictor consacrat, ceea ce mi-ar fi putut cere, altminteri, o sută de ani de trudă și așteptare, dar două brevete de peste 80 de lire fiecare, ultimul prilejuit de urcarea pe tron a actualului rege, mi-au permis ca în cinci ani să cîștig cel puțin 200 de lire, într-un fel sau altul, prin această recunoaștere a propriei mele valori și în modul cel mai independent cu putință.

Un nobil binevoitor mi-a cerut, înainte să fi abandonat cu totul penelul, să-i pictez un tablou, lăsînd subiectul la alegerea mea și la prețul stabilit de mine. Trebuia să-mi primesc onorariul pentru un tablou al cărui subiect era o femeie măritată, virtuoasă, care pierduse totul jucînd cărți cu un ofițer, nehotărîtă dacă să plece în mod onorabil sau nu, pentru a recupera pierderea la care fusese constrînsă. Plata a fost generoasă, dar felul în care a fost făcută, printr-o notă cuprinsă într-o scrisoare, era deosebit de plăcut pentru cineva de categoria mea. Această împrejurare îmbucurătoare și-a avut însă reversul în numeroasele neplăceri ce mi s-au întîmplat de atunci. Un nobil, om generos și nesfîrșit de bogat, a văzut acest tablou și m-a îndemnat stăruitor să pictez orice subiect aș vrea, în aceleași condiții potrivnice înclinațiilor mele. Am început să lucrez un subiect

pe care dorisem odinioară să-l pictez. Am fost chiar încîntat, căci cea ce urmăream în privința expresiei era să stîrnesc lacrimile privitorului ; personajul meu era un actor care trebuia să determine acest efect. Sigismunda zdrobește inimile iubiților ei. Voi afirma că, întrucît există multe doamne care varsă lacrimi involuntar, trebuia să fiu convins că inimile oamenilor sînt rănite la fel de ușor cum văzusem într-o tragedie. Nu cunoscusem niciodată pînă atunci această influență și nici nu știu pe cineva care prin propriile sale cunoștințe (...)

Prețul meu a fost ceea ce se plătea pe atunci pentru un tablou cu același subiect, pictat de un maestru francez care era asemuit, fără nici un temei, lui Correggio, astfel încît am pierdut mai mult timp și m-am frămîntat mai mult decît dacă aș fi obținut de două ori mai mulți bani, pe oricare altă cale, și jumătate din cît primește un portretist obișnuit ; am cerut la acea vreme o sută de lire, după cum se poate vedea în scrisoare. Vedeți, de asemenea, răspunsul. Astfel, multe falsități erau (...)

„Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus"

Eu mi-am păstrat tabloul, iar el banii (cuvînt ilizibil) de-ar fi fost muncă cu ziua — povestesc cei care îl lingușeau pe acel om bogat și cei cu care mă mîndresc a fi fost mereu în conflict, o bandă de șarlatani în comerțul cu tablouri. Iată în această privință (..) ca și cum ar fi un fel de creaturi care au avut întotdeauna acces liber la mărimile cărora le place să fie amăgite. Răutatea se răspîndea atît de repede, era vremea în care fiecare cățeluș era jupuit de piele, în această profesie, și reînviase vechea dușmănie apărută cînd am publicat *Analiza*. (...)

(Reamintirea unor idei de multă vreme uitate) — necazurile care pîndesc această ocupație apar într-un moment cînd natura ar cere poate o viață

mai liniștită și ceva care să-i facă plăcere, precum și acțiune, după mulți ani de inactivitate care au atras după ei trîndăvie continuă, așa cum un cal îmi regenerează forțele, mai ales cînd am ajuns să-l călăresc destul de bine, dar faptul de a fi pierdut atîta timp, precum și lipsa de interes pentru gravuri, determinată de războaiele din străinătate și de certurile din țară, mi-au impus să fac ceva potrivit împrejurărilor, care să astupe spărtura din veniturile mele ; aceasta a dus la apariția gravurii numite *Anotimpurile,* al cărei subiect îndemna la pace și la acord unanim și astfel i-am pus pe adversarii acestei intenții omenești într-o lumină care i-a supărat pe instigatorii la pervertirea sufletelor. Unul dintre cei mai notorii, care pînă acum mi-a fost oarecum prieten — un lingușitor — m-a atacat într-un mod atît de infam încît el însuși, îndemnat chiar de prietenii săi cei mai buni, n-a suportat acest lucru, recurgînd la o scuză atît de jalnică încît să spună că era beat atunci cînd a scris ; fiind într-o dispoziție de iritare față de lucrarea mea, nu putea decît să rănească un suflet sensibil, iar cel mai bun lucru pe care-l aveam de făcut era complimentul și să trag din el un oarecare avantaj. Portretul său, lucrat cît mai asemănător cu putință în privința trăsăturilor și, în același timp, cu anumite indicații asupra spiritului său, răspundea pe deplin scopului meu și apărea oricui, în mod evident, ca un Brutus, un mîntuitor al țării sale, cu un asemenea aspect de veritabilă bătaie de joc încît, deși făcea pe toată lumea să rîdă în hohote de el și de susținătorii lui, ziarele îl copleșeau zilnic cu invective, pînă cînd orașul s-a scîrbit să mă mai vadă, iar Churchill W. — un josnic lingușitor — a pus Scoția în versuri, într-o epistolă adresată mie, dar desfăimarea era aceeași, cu excepția exagerării poetice, așa că nu numai că nu a făcut nici o impresie, dar într-o oarecare măsură a șters petele negre. Avînd însă o veche placă gravată, cu unele părți neterminate, cum ar fi fundalul și cîinele, m-am gîndit cum aș putea transforma atîta muncă abandonată pentru a pune la punct o gra-

vură a lui Churchill, întruchipat într-un urs. Satisfacția (și cîștigul bănesc) pe care mi le-au adus aceste două gravuri, împreună cu practicarea consecventă a călăriei, mi-au refăcut sănătatea, atîta cît se putea aștepta la vîrsta mea. Dumnezeu știe ce poate urma ...

Oamenii nu concep și nici nu sînt în stare să conceapă o mie de laturi ale varietății în toate creațiile naturii, chiar și în cele accesibile simțurilor noastre ; cum ar putea atunci bieții muritori cu spirite superficiale să aibă despre ele idei de aceeași varietate ? Diferitele concepții pe care le putem avea despre ele nu au alt rol decît de a încurca lucrurile și de a le diminua, în loc să le varieze și să accentueze ideile lucrurilor însele. (..)

Dacă Renard poate descoperi alte linii sau alte culori decît cele din care este compusă natura, el va produce mai multă frumusețe decît se află în natură (...)

Efectele hărniciei și ale lenei, exemplificate prin felul în care doi elevi au compus douăsprezece gravuri. Concepute în folosul și pentru instruirea acestor tineri, în care fiecare lucru ce trebuie să le fie transmis este descris complet în cuvinte, precum și prin figuri, dar pentru străini va fi nevoie nu numai de explicarea intenției desenului, dar și de anumite mici descrieri ale fiecărui amănunt, dincolo de traducerea titlului (..) concepute în folosul și pentru instruirea tinerilor, în care fiecare lucru ce trebuia cunoscut era făcut cît mai ușor de înțeles, iar gravarea amănunțită nu era necesară scopului principal, care este mult mai important ; cu condiția ca expresiile și caracterele să fie bine păstrate, urmărirea lor era la îndemîna acelora pentru care (aceste gravuri) fuseseră făcute. Pentru un francez însă, poate fi nevoie de ceva mai mult decît de traducerea titlurilor. Să presupunem că întregul ar fi transformat într-un fel de poveste, descriind, să spunem, caracterul unei corăbii acoperite, al unui negustor de noapte, obiceiurile petrecerilor la nunți, la execuții publice sau la procesiunea lordului primar.

Beer Street şi *Gin Lane* * au fost lucrate pe vremea cînd urmările cumplite ale consumului de gin ajunseseră la culme. În *Gin Lane* este înfăţişat fiecare amănunt al efectelor sale teribile, în toată grozăvia lor ; nu se poate vedea nimic altceva decît trîndăvie, sărăcie, mizerie şi ruină, nenorocire pînă la nebunie şi moarte, nici o casă în stare bună, în afară de ale cămătarilor şi de cîrciumă.

Beer Street, tovarăşa ei, a fost dată pentru a servi drept contrast, arătînd locul unde licoarea înviorătoare este recomandată pentru a o exclude pe cealaltă. Totul este aici vesel, iar bunăstarea şi buna dispoziţie merg mînă în mînă. În acest loc fericit, singura casă ce cade în ruină este aceea a cămătarului ; cea mai mică picătură ce se scurge din licoare este adunată, de teama suferinţelor viitoare.

Cele patru stadii ale cruzimii au fost realizate în speranţa de a preveni într-o oarecare măsură acel tratament nemilos al bietelor animale, care face ca străzile Londrei să fie mai respingătoare pentru spiritul uman decît orice alt lucru. Simpla descriere îndurerează, dar aceasta nu s-ar putea face într-o manieră prea violentă, căci se urmărea ca prin intermediul lor inimile cele mai împietrite să fie atinse. (...) Putem adăuga că nici o mare corectitudine a desenului, nici fineţea gravurii nu erau necesare ; dimpotrivă, ar fi făcut ca preţul lor să nu mai fie accesibil celor cărora le erau destinate în primul rînd. Ce era mai important şi, într-adevăr, ce este mai important, chiar şi în cele mai bune gravuri, decît caracterele şi expresiile, cărora li se acordă în aceste gravuri cea mai mare atenţie ? 'Aş îndrăzni să spun că (cuvînt ilizibil) trăsăturile rafinate pot fi obţinute numai printr-o execuţie rapidă ; ele ar deveni lipsite de energie sau ar dispărea cu totul dacă ar fi atenuate într-o gravură estompată. Măiestria gravurii, care cere în primul rînd o mare răbdare, atenţie şi o practică

* *Strada berii* şi *Uliţa ginului* (n.t.)

îndelungată, este rareori atinsă de altcineva decît de oamenii cu un spirit calm. Cioplitorul care ar reda trăsăturile fiecărui fir de păr din peruca de pe capul unui bărbat ar fi vrednic de cea mai mare admiraţie.

Relatarea lui Roquet se încheie cu o amplă descriere a *Marşului spre Finchley*, tablou oferit publicului prin tragere la sorţi (singurul mijloc care dă posibilitatea unui pictor în viaţă să fie plătit în mod acceptabil pentru munca sa), pentru trei sute de lire. În acest fel au fost vîndute cele mai multe din primele mele tablouri ; se pare că cele reprezentînd destinul prostituatei şi al libertinului au fost mai tîrziu distruse de foc, împreună cu frumosul mobilier din conacul celui care le cumpărase ; în acest dezastru, este demn de luat în seamă, dacă relatările sînt adevărate, că o minunată orgă mecanică ce se afla în casă, pusă în mişcare prin cine ştie ce accident, a fost auzită cîntînd o mulţime de piese atrăgătoare, în mijlocul flăcărilor.

Roast-Beef-ul Bătrînei Anglii. Este titlul următoarei gravuri. Cînd cineva vine pentru prima dată aici, din Franţa, trecînd pe la Calais, nu poate să nu fie şocat de înfăţişarea cu totul diferită pe care o capătă lucrurile, la o depărtare atît de mică, aşa cum ar fi, de exemplu, la Dover. pompa năstruşnică a războiului, fastul religiei şi agitaţia aproape fără rost ; pe scurt, sărăcia, robia şi neruşinarea (cu o simulare de bună-cuviinţă) îţi oferă chiar în acest loc o primă mostră a întregii ţări ; nici figurile nu prezintă o deosebire mai mică faţă de cele de la Dover decît cele două ţărmuri. Femeile care vînd peşte au feţe de (cuvînt ilizibil) piele, iar oştenii sînt jerpeliţi şi sfrijiţi. Am fost prins de unul dintre ei şi dus la guvernator ca un spion, în timp ce treceam pe acolo şi îi observam. Poarta, care pare să fi fost construită de englezi pe cînd ţinutul se afla în stăpînirea noastră, arată încă vizibil armele Angliei. Deoarece nu ascunsesem nici una din însem-

nările luate în taină și s-a constatat că era vorba doar de notele făcute de un pictor pentru propria sa folosință, s-a socotit necesar să fiu numai consemnat la domiciliu, pînă cînd s-a schimbat vîntul, permițînd să ne întoarcem în Anglia. De îndată ce am ajuns am și început tabloul, în care am introdus un biet scoțian exilat acolo, din pricina rebeliunii de anul trecut, arătînd francezului cel zgîrcit o bucată de friptură de vită, un dar din Anglia, căruia i se opune o oală cu supă sărăcăcioasă. Propria mea figură, într-un colț, cu mîna soldatului pe umăr, se spune că este destul de asemănătoare.

Domnule, cînd am avut plăcerea să vă văd ultima oară, vă amintiți poate că v-am vorbit despre o descriere în franceză a gravurilor mele, dar pentru că mi-ați cerut să le explic eu însumi, am întocmit nu numai o descriere, dar i-am adăugat toate întîmplările legate de ele, mare parte dintre acestea putînd fi cît se poate de nepotrivite în traducerea dumneavoastră. De aceea, vă rog să omiteți tot ceea ce considerați că nu trebuie citit de către străini și să puneți în loc ce vreți crede mai potrivit pentru informarea și plăcerea lor. N-ar fi rău să avem în vedere că Monsr. Roquet a fost atît de amabil încît să scrie în locul meu, pe vremea cînd trăia la Londra ; într-adevăr, el a început să scrie numai pentru mareșalul Belile și fratele său, care erau pe atunci prizonieri în Anglia, în ultima parte a războiului cu Franta, în 1745 : ulterior, la cererea mea, el a schimbat această descriere, dîndu-i forma unor scrisori libere către un presupus prieten din Paris. N-ar trebui să vă deranjez, dar pentru că o descriere a tuturor gravurilor publicate între timp poate fi, pe bună dreptate, așteptată, mai ales odată cu apariția unor albume de gravuri solicitate în străinătate (...) desenele fiind admirabil concepute, cu aceeași precizie și căldură intimă (...) ilustrate împreună cu numeroase caractere remarcabile, proprii englezilor (...) încît au fost ticluite pentru a produce multă plăcere. (...)

(...) despre toate gravurile mele, solicitate în străinătate, acest lucru devenind necesar cu atît mai mult cu cît se pare că ele sînt considerate acolo oarecum într-o lumină istorică, concepție provenită poate din faptul că au fost desenate în serii și că au între ele ceva din legătura existentă între paginile unei cărți, și astfel putem îndrăzni (cuvînt ilizibil) este posibili să fi accentuat cererea, și anume caracterele chipurilor și ale personajelor engleze din această epocă, împreună cu asemenea expresii încît unele din întîmplările lor pot fi redate mai precis și mai fidel prin gravuri decît prin oricare alte mijloace, în afară de vederea directă a lucrurilor pe care fiecare din aceste reprezentări vrea să le înfățișeze.

Odată cu Rubens, ca pictor, un portretist care copiază viața fără a da caracter sau expresie nu are nevoie de mai multă știință decît un simplu copist. De aceea nu e de mirare că acești domni nu trebuie să cunoască o regulă cu care nu au de-a face. Deoarece gravura menționată mai sus m-a antrenat în explicații și discuții frecvente, am fost cît se poate de bucuros să descopăr că linia pe care o concepusem putea face parte dintr-un sistem privitor la forme, atît de bine exprimat de preceptul lui Michelangelo, care mi-a fost indicat pentru prima dată în cartea lui Lomazzo, de către Dr. Kennedy, un învățat colecționar de antichități și cunoscător al artei, de la care am cumpărat-o mai tîrziu, căci rar o poți găsi, gîndind că mi-ar putea fi de folos în ceea ce aveam să întreprind. Pentru a-i da mai multă autoritate, am căutat și la alți autori peste ale căror cărți am putut da, pentru a face ca observațiile expuse în continuare să aibă mai multă autoritate. (..) Curentul fiindu-mi potrivnic, am avut în vedere tot ce putea fi mai rău, perseverent, dar constatînd că adversarii mei, care-mi ridiculizaseră argumentele, se foloseau zilnic de ele, în propriul lor interes, pretinzînd mai tîrziu că le-ar fi aparținut (...)

INDICE

CUPRINS

Redactor : VIOREL HAROSA
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 29.IX.1980. Apărut 1981.
Coli de tipar : 9,17 ; Planșe 12.


Tiparul executat sub comanda nr. 12
la I.P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, București
Republica Socialistă România